



## Frères et sœurs : image de l'autre soi

Fleur Colombini

### ► To cite this version:

Fleur Colombini. Frères et sœurs : image de l'autre soi. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01111433

**HAL Id: dumas-01111433**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01111433>**

Submitted on 30 Jan 2015

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PARIS I PANTHÉON SORBONNE  
U.F.R. ARTS PLASTIQUES ET SCIENCES DE L'ART

MÉMOIRE DE MASTER ARTS PLASTIQUES  
SPÉCIALITÉ : ESPACES, LIEUX, EXPOSITIONS, RÉSEAUX

# Frères et sœurs Image de l'autre soi

PRÉSENTÉ PAR FLEUR COLOMBINI

**Sous la direction de**  
GISÈLE GRAMMARE

Année universitaire 2013/2014

[fleur.colombini@gmail.com](mailto:fleur.colombini@gmail.com)



Le frère « sera, selon les moments de la vie et ses avatars inconscients, l'adversaire le plus résolu, le soutien le plus fidèle, l'objet (de substitut) des plus précieux et le modèle des plus matériellement opérant. » <sup>1</sup>



NORBLIN Sébastien, *Antigone donnant la sépulture à Polynice*, huile sur toile, 114x146 cm, 1825.  
Collections de l'Ensba, Paris

---

<sup>1</sup> ASSOUN Paul-Laurent, *Leçons psychanalytiques sur Frères et Sœurs. Tome 1 Le lien inconscient*. Paris, Anthropos, 1998. P. 91.

## **INTRODUCTION**

### **PREMIÈRE PARTIE : L'ÉCRITURE PHOTOGRAPHIQUE**

**Chapitre 1 :** Le sujet photographié

**Chapitre 2 :** Le support

**Chapitre 3 :** Mémoire et Mémoires

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE

### **DEUXIÈME PARTIE : FRAGMENTS : COMPOSITION ET DÉCOMPOSITION**

**Chapitre 4 :** Papiers collés

**Chapitre 5 :** Frères et sœurs dans la mythologie et les contes

**Chapitre 6 :** Le double insaisissable

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE

### **TROISIÈME PARTIE : LES LIENS FRATERNELS**

**Chapitre 7 :** Les liens tissés

**Chapitre 8 :** Equilibre et tensions dans la fratrie

**Chapitre 9 :** L'individu et le tout

CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE

## **CONCLUSION GÉNÉRALE**

**BIBLIOGRAPHIE**  
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE  
CATALOGUES D'EXPOSITIONS  
FILMS

**TABLE DES REPRODUCTIONS**

**TABLE DES ILLUSTRATIONS**

**TABLE DES MATIÈRES**

## INTRODUCTION

Le frère ou la sœur est l'être qui est le plus proche de soi. Issu des mêmes parents, qu'il soit jumeau, aîné, cadet ou benjamin, il est indissociable de soi. Les relations frères/sœurs ont fait l'objet d'études psychanalytiques tardives, puisque elles ont longtemps été considérées comme secondaires, par rapport aux relations parents/enfant, et donc au complexe d'Œdipe. Et justement, lorsque Freud, Adler et Lacan se penchent sur ces relations, ils les apparentent à ce complexe. Pour Freud, l'arrivée d'un nouvel enfant dans la famille déclenche des jalousies de l'aîné puisqu'elle vient perturber la structure triangulaire du complexe d'Œdipe : le père, la mère, le « soi ». Pour ma part, étant l'aînée d'une fratrie de trois enfants, et de plus, la seule fille, ces questions des liens fraternels, de la façon dont on perçoit cet autre soi, et de sa place dans la fratrie, me préoccupent beaucoup. Mais dans mon cas, si ces relations me questionnent, c'est indépendamment du rapport à l'Œdipe. Pour René Kaës, le « *complexe fraternel* » est un complexe à part entière, et ne se réduit pas au déplacement du complexe d'Œdipe : « *Il ne se caractérise pas seulement par la haine, l'envie et la jalousie ; il comprend ces dimensions, mais encore d'autres, toutes aussi importantes et articulables aux précédentes : l'amour, l'ambivalence et les identifications à l'autre semblable et différent.* »<sup>1</sup> Ce sont ces notions que René Kaës décrit, que j'essaie de mettre en avant dans mon travail.

Je crée donc des portraits de mes deux jeunes frères, ainsi que des autoportraits, pour tenter de mettre en avant certains aspects de la fratrie. Je fragmente, découpe, décompose, recompose et mélange nos visages. La photographie constitue mon premier outil de travail, puisque les portraits sont des photographies que j'ai réalisées à différents moments de nos vies. Dans un second temps, je ré envisage leur support de différentes manières.

---

<sup>1</sup> KAËS René, *Le complexe fraternel*. P. 1.

La première est la décomposition du support dans le but de fragmenter ces visages. J'effectue donc mes tirages sur une multitude de papiers autocollants, qui, une fois assemblés, viendront reconstituer mon image. Ces supports jetables, initialement prévus pour accueillir des notes et servir d'aide mémoire, sont ici détournés puisqu'ils constituent un ensemble, et permettent de révéler des pleins et des vides, ils suggèrent de la présence et de l'absence, dans une idée de mémoire.

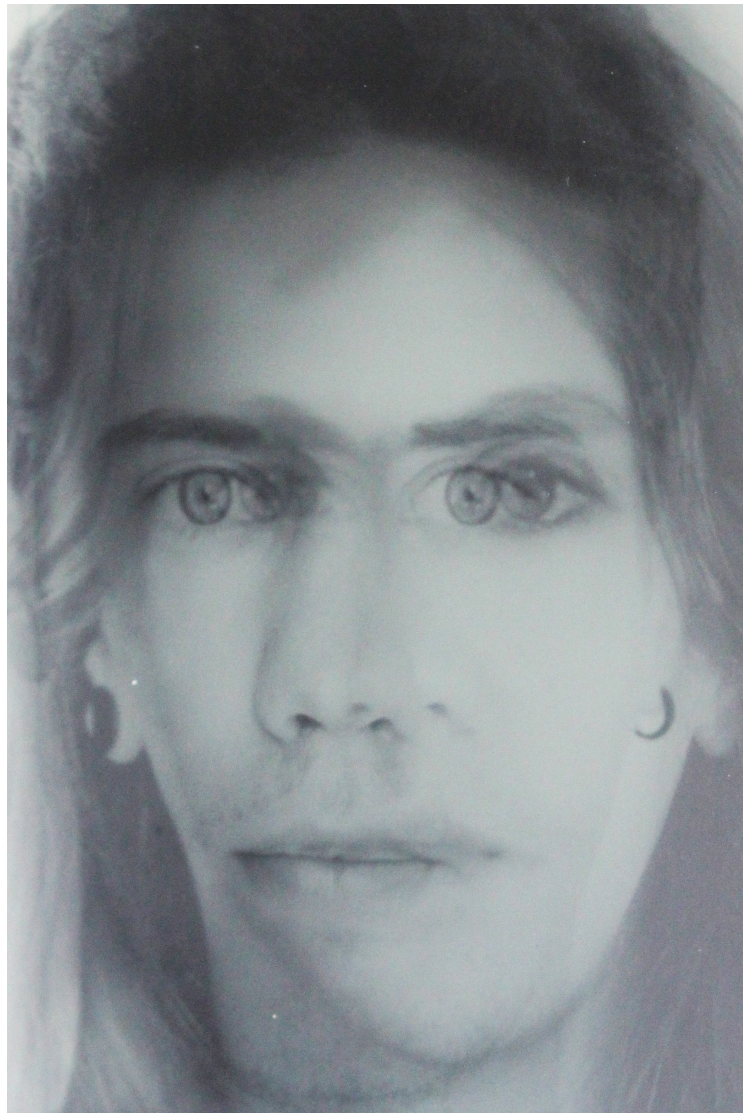
Autre manière pour moi de ré envisager le support : je réalise des tissages photographiques. Ces derniers sont constitués de deux photographies découpées en fines bandes : l'une dans la longueur, l'autre dans la largeur. C'est à partir de ces bandes que je réalise mes tissages : je les entremêle, à la manière d'un textile, au dessus et en dessous l'une après l'autre. Les deux visages initialement distincts viennent donc se fondre l'un dans l'autre. Le résultat, ici encore, renvoie au fragment, puisque le visage créé par le tissage est composé d'une multitude de mailles de papier. Les mailles croisées en dessous ne sont pas visibles, il y a donc des parties manquantes ou cachées, ce qui traduit une fois de plus la présence et l'absence.

Pour rester dans cette idée de superposition et d'entremêlement des portraits, j'utilise également des supports transparents. J'effectue les tirages photographiques sur rhodoïd, que je contre colle sur une plaque de verre. Je superpose ensuite ces plaques, qui laissent apparaître nos trois visages, et une fois encore, en crée un nouveau. La question de la place de chacun dans une fratrie est très importante pour son équilibre. C'est la même chose ici, l'équilibre de ce visage imaginaire va dépendre de la place de chaque portrait dans la composition.

La mémoire tient donc une place très importante dans mon travail. Cette mémoire se manifeste par des fragments, des pleins et des vides, des parties cachées, et des images fantomatiques. Mais la mémoire n'est pas ma seule préoccupation, les liens fraternels et la manière dont on peut les traduire plastiquement seront un des objectifs de ce mémoire. Les images mettront en évidence des dominances et des récessivités. La place du frère ou de la sœur au sein d'une fratrie sera questionnée, ainsi que son équilibre.

PREMIÈRE PARTIE :

L'ÉCRITURE PHOTOGRAPHIQUE



Si la photographie constitue pour moi un point de départ dans mon travail, elle ne se résume pas à cela. Elle en est surtout l'essence, tout découle de cette image, miroir de moi même, à travers l'autre. Car si la photographie fige une image dans le temps, témoignage d'un instant, ou mémoire d'une époque, elle est bien plus que cela, elle constitue une véritable écriture autobiographique. Le photographe livre son regard sur le corpus photographié, que celui-ci soit proche de lui ou non. Car dans l'art, la photographie ne se veut pas « objective », elle n'est pas seulement la représentation visuelle d'une image, mais dévoile tout un regard sur celle-ci. Dans *L'écriture photographique*, Emmanuel Garrigues tente de découvrir s'il existe une écriture photographique en envisageant cette dernière comme un langage à part entière. Il introduit son ouvrage en donnant deux dimensions à la photographie : la première étant la « *sociologie visuelle* », déterminée par le corps photographié, ainsi que son lien avec l'espace, le temps, et la société. La seconde est la « *sociologie du regard* », qui se caractérise par les effets de perceptions et de réception du regardeur, créés par le corps, mais indépendamment du contenu. Pour lui, la photographie a une dimension autobiographique, puisqu'à la fois, elle révèle des choses sur le photographe, mais constitue également un impact de perception et une interprétation du regardeur, qui peut être différente du regard posé par le photographe.

*« Nous avons déjà remarqué l'intérêt de l'effet-miroir de cette pratique qui a l'avantage de dévoiler, au moins partiellement, aussi bien le photographe lui-même dans son regard que ce que les regardeurs y voient, le paradoxe étant que ce sont peut être les regardeurs qui voient le plus de choses, y compris des choses qui ne sont pas visibles. »<sup>1</sup>*

La photographie dans mon travail se veut autobiographique, liée à une mémoire, et témoignage d'une recherche identitaire de soi à travers l'autre. Je tenterai de définir mon écriture photographique à travers le sujet, le support, ainsi que mon intervention sur l'objet « Photographie ».

---

<sup>1</sup> GARRIGUES Emmanuel, *L'écriture photographique*, Paris, L'Harmattan, collection « Champs Visuels », 2000. P. 6.

L'objet de la photographie, ou sujet, tient une grande importance et va déterminer le regard du photographe. Mais lorsque l'on prend une photographie, le sujet peut être dans plusieurs situations, et ces dernières vont modifier considérablement l'image et traduire différentes choses au spectateur. La première est une situation où le sujet n'a pas conscience d'être photographié, il sera alors dans son état le plus naturel, et le photographe déterminera l'instant de la photographie. Dans un second cas, le sujet se rend compte qu'il est sur le point d'être photographié, son attitude change alors, et l'instant de la photographie en est modifié. La troisième situation est celle où le sujet pose réellement pour le photographe, il va donc adopter l'attitude qui lui est demandée ; ainsi le photographe nous livre un double regard sur le sujet : son regard à travers sa photographie, mais également la manière dont il a fait poser le sujet, qui devient modèle. Ainsi le sujet pose devant l'objectif, tout comme en peinture les modèles posent devant le pinceau du peintre.

Dans son ouvrage *La chambre claire*, Roland Barthes développe la seconde situation, ce sentiment de se sentir photographié lorsque l'on ne pose pas, mais que l'on sent l'objectif se poser sur nous. Pour lui, cela change considérablement l'attitude du sujet :

*« Dès que je me sens regardé par l'objectif, tout change : je me constitue en train de « poser », je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l'avance en image. Cette transformation est active : je sens que la Photographie crée mon corps ou le modifie, selon son bon plaisir. »<sup>1</sup>*

Il explique l'angoisse que va traduire son image, la peur que ce ne soit pas lui, qu'elle ne traduise pas l'essence de ce qu'il est. Il se questionne sur la manière dont le regardeur va percevoir cette image, et la manière dont il va la percevoir lui-même, l'impact de cette image sur laquelle il pose furtivement.

---

<sup>1</sup> BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris, Cahiers du Cinéma Gallimard Seuil, 1980. P. 25.

En dépit du fait qu'un sujet conscient d'être photographié peut changer d'attitude et adopter, comme le dit Roland Barthes, la « *métamorphose en image* », il n'en est pas moins lui même à mon sens. Au contraire, un sujet qui regarde l'objectif de l'appareil photographique se dévoile certainement plus au photographe que celui qui est pris à son insu. Mais tout dépend de la manière dont le modèle pose ; ici encore, j'aimerais faire une distinction. Dans un premier cas, le photographe peut mettre en scène son sujet, et donc le faire passer de modèle à acteur de la photographie. En effet, dans ce cas l'intention n'est pas de capturer une image emprunte de la réalité, mais l'image d'une scène fictive. Le modèle peut alors feindre de ne pas voir le photographe, afin de donner une impression de naturel dans la photographie et ainsi éviter d'accentuer la mise en scène. A l'inverse, le sujet ou modèle, peut poser à la demande du photographe en regardant l'objectif, sans mise en scène, uniquement lui, afin de capturer son image dans une grande sincérité. C'est ce que je tente de faire lorsque je réalise mes portraits photographiques, je place mon modèle devant l'appareil, et ne lui donne qu'une indication : regarder l'objectif et oublier de poser, seulement regarder. J'essaie ainsi de capturer l'image de son visage tel qu'il est, tel qu'il m'apparaît. En faisant cela, je ne cherche pas à le neutraliser, à le banaliser, bien au contraire. Roland Barthes dit :

*« Ah, si au moins la Photographie pouvait me donner un corps neutre, anatomique, un corps qui ne signifie rien ! Hélas, je suis condamné par la Photographie, qui croit bien faire, à avoir toujours une mine : mon corps ne trouve jamais son degré zéro, personne ne lui donne. »<sup>1</sup>*

Les visages que je photographie ne trouveront jamais leur « *degré zéro* » car en regardant l'objectif de l'appareil, ils ne sont pas réduits à un corps objectif, ils affirment, au contraire, qui ils sont. Le fait de regarder l'objectif traduit également le fait d'assumer, et revendiquer qui l'on est. Mes sujets sont toujours les mêmes, il s'agit de mes deux frères et de moi même. En ce sens,

---

<sup>1</sup> BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris, Cahiers du Cinéma Gallimard Seuil, 1980. P. 27.



ils ne pourront jamais être des visages « objectifs » pour moi, et je tenterai dans mes travaux de faire en sorte qu'ils ne puissent pas l'être non plus pour le spectateur. Seuls ou mis en relation avec les deux autres, ils traduisent à la fois trois identités, et une seule. Nos trois visages sont mon sujet de photographie, au même titre que le visage de la fratrie. Dans son ouvrage, Roland Barthes aborde la question de l'identité et de la représentation de soi, il dissocie l'image de soi que l'on peut voir dans le miroir, et l'image photographique.

*« Car la Photographie, c'est l'avènement de moi-même comme autre : une dissociation retorse de la conscience d'identité. »<sup>1</sup>*

Je pose alors la question de ce qu'il en est lorsque l'on réalise un autoportrait. Dans ce cas le regard du photographe ne peut pas être le même que s'il était différent de soi. L'image de soi que l'on va chercher à transmettre est la même que celle que l'on voit dans le miroir, celle que l'on connaît. Le regard du photographe sur le sujet photographié ne peut donc pas être objectif ici encore. Or, ce qui va déterminer la photographie est le regard du photographe sur son sujet, ainsi que le choix du sujet lui-même.

Mais si la photographie est déterminée par ce double aspect, l'écriture photographique, elle, ne dépend pas que de cela, elle implique également le choix du support, la manière dont elle va être tirée. Les photographies que je réalise sont numériques, la procédure de tirage est donc différente de la photographie argentique. Je tente dans mon travail, de mettre en évidence une écriture photographique qui m'est propre, au même titre que l'est mon sujet.

---

<sup>1</sup> BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris, Cahiers du Cinéma Gallimard Seuil, 1980. P. 28.



*César*, photographie numérique tirée sur post-it, 90x78 cm, 2011.

César

Cette année, deux expositions ont été particulièrement significatives dans l'orientation de mon travail. L'une d'elles est *Photographies*, l'exposition d'Oscar Muñoz, artiste d'origine colombienne né en 1951, présentée au Jeu de Paume à Paris, du 03 juin au 21 septembre 2014. Cette rétrospective retrace presque quarante ans de la carrière de l'artiste. Ce dernier oscille entre photographie, vidéo, dessin, gravure et installation dans un questionnement transversal sur la capacité des images à retenir la mémoire. Le panorama d'œuvres présenté est d'une grande diversité de supports, de moyens, de présentations, mais le tout dans une grande harmonie, qui crée une unité dans son travail. L'exposition, qui se déroule à l'étage du Jeu de Paume, est répartie en cinq salles qui représentent presque chacune une décennie de travail de l'artiste. La première salle a pour nom « *Calidoscope : fragments de ville* », et propose une immense prise de vue aérienne de Cali, appelée *Ambulatorio, (Déambulateur)*<sup>1</sup> posée sur le sol, et recouverte de verre sécurisé fragmenté. Sous nos pas, on peut entendre ce verre craquer et voir toutes ses lignes se joindre à celles de la ville, les prolonger, dans une immense composition aléatoire. Le support fragmenté tient une grande place dans ma pratique, j'ai trouvé ce travail très poétique, à la fois d'une grande force et d'une grande fragilité. Oscar Muñoz a également beaucoup travaillé le portrait, et notamment l'autoportrait. Une grande partie de l'exposition y est consacrée, les corps apparaissent sur des supports plus incroyables les uns que les autres. Une autre salle s'appelle d'ailleurs « *Le support reconsidéré* », on y découvre des corps imprimés à l'aérographe sur des rideaux de douche<sup>2</sup>, à la fois flous et insaisissables formellement, ils laissent malgré tout l'impression très nette d'une silhouette qui se trouverait derrière ce rideau, en jouant entre transparence, nuance et coulure. Cette installation d'une dizaine de rideaux provoque à la fois un sentiment d'angoisse, rapidement suivi d'un

---

<sup>1</sup> MUÑOZ Oscar, *Ambulatorio, (Déambulateur)*, 1994, courtesy O.K Centrum, Linz.

<sup>2</sup> MUÑOZ Oscar, *Cortinas de Baño (Rideau de douche)*, 1985-1986, collection Banco de la República, Bogotá.

sentiment de vie, comme si ces corps allaient se mettre en mouvement. L'eau est également un des supports photographique d'Oscar Muñoz, il réalise des impressions photographiques sur eau avec de la poudre de charbon : cette dernière reproduit l'image à la surface. Certaines de ses œuvres présentent ici des bacs remplis d'eau<sup>1</sup>, tandis que d'autres ont gardé uniquement la poudre de charbon déposée au fond du bac, après évaporation de l'eau<sup>2</sup>. Cette poudre constitue la trace de sa photographie, l'image finale, et met en évidence la mort du processus. Les bacs remplis d'eau, eux, dévoilent une image qui flotte à la surface, mais vouée à être détruite car au dessus se trouvent des robinets qui laissent s'écouler des gouttes d'eau très lentement, venant altérer la lecture de l'image, et symbolisant ainsi la destruction du corps par le temps qui passe.

Chez Oscar Muñoz la notion de mémoire est très présente, ainsi que la question de la durabilité, et la destruction des images. Les substances des images tentent de lutter contre l'oubli. Des installations fantomatiques présentent des portraits d'encre au fond d'une vasque<sup>3</sup>, qui disparaissent lentement aspirés avant de réapparaître ; refusant leur disparition. Il réalise également des portraits en morceaux de sucres trempés dans du café<sup>4</sup>, acceptant ainsi le caractère éphémère de son travail.

Dans ma pratique, le support photographique tient un grand rôle, et donne du sens à mon image photographiée. Cette exposition d'Oscar Muñoz a été une véritable découverte de la diversité de supports photographiques possibles, traduisant une grande poésie, ainsi qu'un sens très fort. L'idée de temps qui passe, de mémoire, d'insaisissable, et de disparition sont autant de notions que l'on retrouve dans l'exposition, mais également dans mon travail. L'utilisation du support de l'artiste afin d'exprimer la disparition, la mémoire est très juste, mais au delà du support, il varie également les techniques : la vidéo et la projection par exemple sont des moyens de traduire du caractère insaisissable d'une image.

---

<sup>1</sup> MUÑOZ Oscar, *Simulacros (Simulacre)*, 1999. Collection Banco de la República, Bogotá.

<sup>2</sup> MUÑOZ Oscar, *Narcisos seccos (Narcisses secs)*, 1995. Courtesy de l'artiste.

<sup>3</sup> MUÑOZ Oscar, *Biografias (Biographies)*, 2002. Courtesy de l'artiste.

<sup>4</sup> MUÑOZ Oscar, *Pixeles (Pixels)*, 1999-2000. Collection de l'artiste et Sicardi Gallery, Houston.





MUÑOZ Oscar, *Ambulatorio, (Déambuloire)*. Photographies et verre sécurit, 1994.  
 Courtesy O.K Centrum, Linz

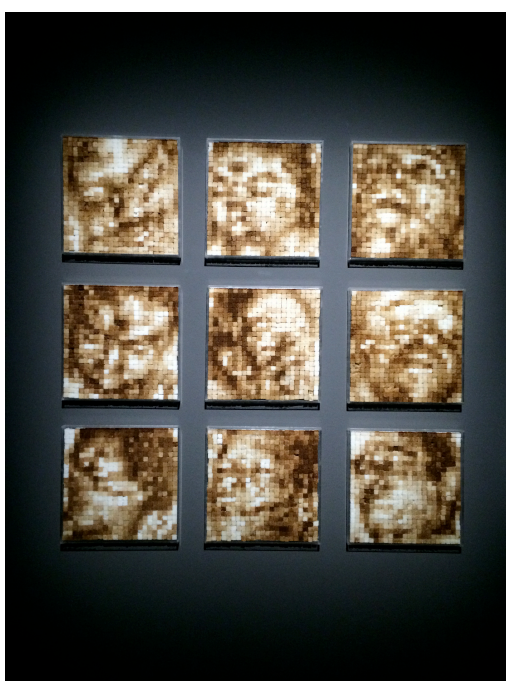


MUÑOZ Oscar, *Cortinas de Baño (Rideau de douche)*. Acryliques sur plastique, 1985-1986. Collection Banco de la República, Bogotá.



MUÑOZ Oscar, *Simulacros (Simulacre)*. Eau et poudre de charbon, 1995. Courtesy de l'artiste





MUÑOZ Oscar, *Píxeles (Pixels)*, 1999-2000.  
Collection de l'artiste et Sicardi Gallery, Houston.



MUÑOZ Oscar, *Narcisos secos (Narcissus secs)*.  
1995. Courtesy de l'artiste



Dans mon travail, je tente de traduire l'équilibre, la fragilité, l'éphémère, et la mémoire à travers mes différents supports. J'ai choisi les *post-it*<sup>1</sup>, et le verre pour évoquer ces notions. L'autre support que j'utilise est le papier, essentiel et traditionnel dans la photographie, je le retravaille une fois l'image tirée, en le découpant puis en tissant deux photographies entre elles. Les *post-it* renvoient à l'idée de mémoire puisqu'ils ont pour fonction initiale d'accueillir des notes, idées qui nous traversent l'esprit, afin de ne pas les oublier. Ces morceaux de papiers sont autocollants par le biais une bande de colle repositionnable dans la largeur, ils peuvent donc être collés sur différents supports. Ils sont de couleur jaune pâle, ce qui modifie la couleur de la photographie, d'où le choix du noir et blanc dans mes portraits. Ils traduisent la fragilité et l'éphémère de mon image, ainsi que le souvenir du visage représenté, dans leur lien à l'idée de mémoire. Le verre, quand à lui, traduit également la fragilité, mais aussi l'équilibre nécessaire à une fratrie, et permet de faire apparaître des dominances et des récessivités dans les portraits.

Mon écriture photographique se traduit donc dans mes supports par une fragmentation de ma photographie d'une part, avec l'utilisation de *post-it*, et une légèreté de l'image d'autre part, ainsi qu'une grande fragilité avec le verre. Tout comme Oscar Muñoz, je tente d'inscrire mes images dans le temps, mais tout en préservant leur caractère éphémère, en questionnant leur durabilité. Le lien entre support et fratrie est symbolique dans son caractère fragile mais durable, ainsi que dans son aspect insaisissable et complexe. Certaines de mes images ont déjà disparues car le support *post-it* ne colle pas indéfiniment ; ainsi, j'accepte le caractère éphémère de mes images, à la manière de *Pixeles (Pixels)* qu'Oscar Muñoz réalise avec des morceaux de sucres trempés dans du café, et qui sont donc voués à se dissoudre et à disparaître.

---

<sup>1</sup> Post-it : n. m. invariable (nom déposé ; mot anglais « poste-le »). Petit rectangle de papier partiellement adhésif, repositionnable à volonté. Définition du Dictionnaire *Le Robert illustré et son dictionnaire internet*. Paris, Le Robert, 2014.

Chez Muñoz, le verre n'est pas le support de ses photographies, mais vient les recouvrir. Il n'en garde pas moins sa qualité de support : celui du spectateur car ce dernier est invité à déambuler dessus, et le sentir, l'écouter craquer. Le fait de ne pas exposer les photographies de Cali à la verticale, sur le mur, support d'accrochage traditionnel, mais au contraire de les placer sur le sol permet de renvoyer ce que l'on voit à sa place réelle : une ville survolée qui se trouve sous nos pieds. Le verre dans mon travail recouvre également ma photographie, mais ne lui apporte pas d'élément plastique supplémentaire, comme les craquelures chez Muñoz. J'effectue les tirages sur rhodoïd, et les contre colle sur le verre afin de leur apporter plus de rigidité et en même temps, leur conférer une fragilité. La transparence du verre est une notion essentielle dans *Ambulatorio*, (*Déambulateur*), puisqu'elle permet la double lecture de l'image avec les fissures du verre. Dans *Dominances*, la transparence permet la triple lecture des photographies les une avec les autres.

Cette ville fragmentée m'a également renvoyée à ma propre manière de fragmenter mes portraits : par le support. Si le verre sécurit fissuré, n'est pas dissocié en plusieurs pièces, mais reste unifié, la notion de fragment est pour autant flagrante dans cette installation. Pour ma part, c'est l'inverse : le fragment est traduit par une multitude de supports assemblés et non un seul brisé. Dans les deux cas, une double lecture en ressort : celle de l'image comme un tout, et celle d'une multitude de fragments indépendants les uns aux autres, et présentant chacun une partie unique de la pièce ; que ce soit la nuance chromatique unique de chaque *post-it*, ou la forme particulière de chaque fragment de verre.

Le support tient donc une importance capitale dans le sens que l'on veut donner à une photographie, il va en changer sa lecture, et en décupler son sens. Il est indissociable du sujet du photographe et représente l'identité de l'écriture photographique. Mon écriture photographique s'inscrit dans une diversité de support et une recherche de l'équilibre entre fragilité et durabilité, entre mémoire et éphémère.



*Gabin*, photographie numérique tirée sur post-it, 90x78 cm, 2013.

### CHAP. 3. MÉMOIRE ET MÉMOIRES

Il me paraît nécessaire de définir ici la manière dont j'envisage la notion de mémoire dans mon travail. Lorsque l'on parle de mémoire dans les différents champs artistiques, il s'agit souvent de rendre hommage à un ou des disparus. Qu'il s'agisse d'une histoire personnelle ou d'un drame historique, la notion de mémoire est communément liée à la disparition, à la mort, et donc chargée de douleur. Dans l'exposition *Photographies* d'Oscar Muñoz, certaines œuvres font référence à la mort, et plus particulièrement, à la mémoire des disparus. *Biografias (Biographies)*, présente des portraits d'anonymes, issus de rubriques nécrologiques, qui disparaissent au fond d'une vasque pour réapparaître. *Proyecto para un memorial (projet pour un mémorial)*, suit cette idée du refus de disparition. La destruction de la matière évoque symboliquement la mort, et le fait que la matière réapparaisse traduit ce refus de disparaître. Ces œuvres m'ont bien entendu rappelé les installations photographiques de Christian Boltanski, hommages à la mémoire des juifs disparus durant la seconde guerre mondiale.

Dans mon cas, la mémoire du souvenir fraternel ne fait pas allusion à la disparition d'un frère, mais relate du souvenir d'une image. J'envisage d'avantage la mémoire dans mon travail comme une tentative de conserver et restituer une image de mes frères à un moment de notre histoire commune. Si mes images sont fragmentées, cela traduit d'avantage la difficulté de retranscrire un souvenir, et symbolise donc la complexité de fixer une image dans la mémoire. Mon écriture photographique est ma manière de restituer un souvenir, au même titre qu'on écrit ses mémoires. Il s'agit donc d'avantage de mémoire au sens littéraire du terme : « mémoires », comme récits de vie, témoignages autobiographiques. La manière dont je choisis de traiter le sujet, ainsi que mes supports pourraient en effet évoquer une disparition et porter à confusion sur mon propos.

*« Maman tient dans ses bras un bébé qui n'est pas moi ; je porte une jupe plissée, un béret, j'ai deux ans et demi, et ma sœur vient de naître. (...) Aussi loin que je me souviens, j'étais fière d'être l'aînée : la première. »*<sup>1</sup>

Dans *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Simone de Beauvoir décrit avec beaucoup de précision ses souvenirs d'enfance, et témoigne de la construction de son identité avec comme point de départ, son environnement familial, duquel elle se détachera par la suite. Dans une certaine mesure, à travers ma pratique, j'écris plastiquement mes mémoires, un portrait autobiographique à travers la figure fraternelle ; une construction identitaire à travers l'autre dont le point de départ est la famille, et plus particulièrement la fratrie. Un souvenir, si précis soit-il dans la mémoire, ne sera jamais sur papier ce qu'a été la réalité, car un souvenir est toujours un témoignage de mémoire, avec toute l'interprétation que l'on en fait. Il peut être embellit ou assombri dans sa retranscription selon l'émotion ou le ressenti qu'il a laissé au sujet. Ainsi, lorsqu'un auteur écrit ses mémoires, c'est toujours le témoignage subjectif du ressenti d'une époque, guidé par la tentative de le retranscrire de la manière la plus proche de la réalité possible. Il en est de même dans mon travail : L'image fragmentée symbolise la difficulté de retranscrire un souvenir de façon fidèle. Si la photographie n'est pas, comme je l'expliquais précédemment, « objective », c'est au même titre que le souvenir. La photographie n'est pas plus proche de la réalité que l'est le souvenir, car elle révèle le sujet à travers l'œil du photographe.

L'idée de mémoire, de souvenir est souvent liée à l'accumulation. On le voit chez Christian Boltanski, puisqu'il accumule des objets ayant appartenus à des disparus afin d'en constituer leur mémoire : boîtes en métal, effets personnels, vêtements etc... Henri Bergson dit :

*« Toute conscience est donc mémoire, conservation et accumulation du passé dans le présent. »*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> DE BEAUVOIR Simone, *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Paris, Gallimard, collection «Folio », 1972. P.9

<sup>2</sup> BERGSON Henri, *L'énergie spirituelle*. Paris, Payot, 2012. P. 5.

Si cette phrase, empruntée de son ouvrage « *L'énergie spirituelle* », a pour questionnement la conscience, et plus particulièrement le rapport de notre conscience au temps ; elle n'en demeure pas moins représentative de cette idée que la mémoire est une accumulation d'un passé. *César* étant une accumulation de *post-it* présentant un visage, il pourrait donc représenter la conscience de mon passé à travers mes relations fraternelles. En effet, si la mémoire et la conscience sont indissociables, peut-on penser que la mémoire est la conscience du passé ? Dans la deuxième partie de cet ouvrage, Henri Bergson décrit la conscience comme mémoire et anticipation, donc comme capacité de percevoir ce qui a été et anticiper ce qui sera, notre lien avec le temps et notre capacité à nous situer. Si pour lui la conscience ne peut être définie, ce n'est pas ce qui me préoccupe principalement. Ce rapport au temps qu'il met en évidence constitue pour moi un point de départ. Dans ma représentation de mon jeune frère, j'utilise un support qui renvoie à l'idée de mémoire, d'écriture ; mais également au temps, ou du moins à l'éphémère, puisque ces morceaux de papier ont la particularité d'être jetables. Ce portrait est donc voué à disparaître, les papiers vont cesser de coller, à force d'accrochage et de décrochage. Ce visage va donc se décomposer et devenir de moins en moins lisible, tout comme le souvenir va s'estomper dans la mémoire. Il y a donc bien là un rapport au temps qui passe, à quelque chose que j'aimerais figer par la photographie, mais que paradoxalement, je vais tirer sur un matériau fragile et éphémère.

Gabin

---

## CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE

---

Pour conclure cette première partie, ma pratique photographique revendique une écriture qui m'est personnelle, elle se traduit par le choix du sujet : mes deux frères et moi même, traités par le biais du portrait. Ces photographies ne peuvent pas être « objectives », et revendiquer le portrait pour le portrait, banalisant le sujet. Ce dernier étant très fort pour moi, il constitue un portrait autobiographique, ainsi mon écriture photographique inscrit et retrace mes « mémoires ».

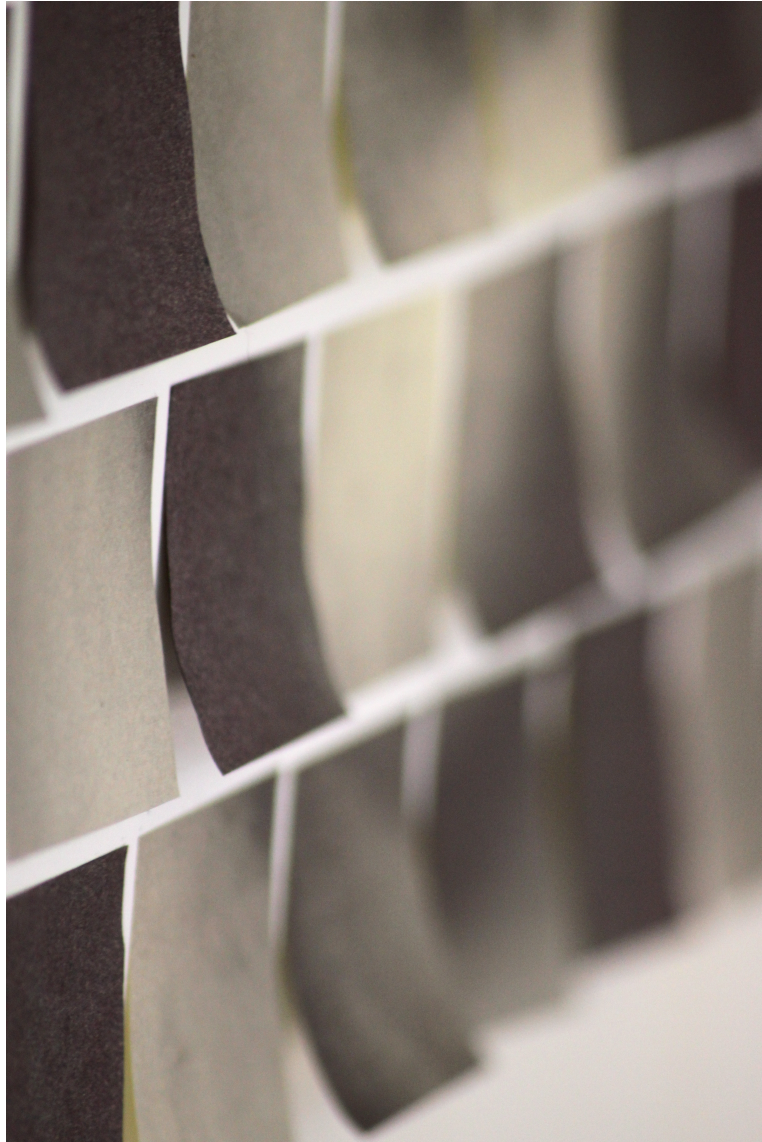
L'idée de mémoire, justement est très présente dans ma pratique, bien entendu, la photographie donne à voir une image qui a fixé un instant du temps, et donc constitue de manière générale une mémoire. Mais ici, le support joue un grand rôle dans la manière dont ce souvenir va être évoqué. Les supports que je choisis pour mes photographies constituent une part importante de mon écriture photographique. En effet, je tente de les varier afin que chacun d'entre eux traduise une notion différente des relations fraternelles, ou du souvenir de fraternité. Le papier, le *post-it* et le verre constituent mes trois supports principaux à ce jour. Le verre, dans sa transparence, va permettre de mettre en évidence des dominances dans la fratrie, tandis que l'accumulation de *post-it* va venir fragmenter mes portraits, transcrivant ainsi la difficulté de restituer un souvenir dans le présent et le caractère éphémère de ce dernier. Si la mémoire n'est pas liée à la mort dans mon travail, elle est tout de même liée à l'idée de disparition. Mais pas celle d'un frère ; celle du souvenir. La décomposition et la disparition de l'image symbolisent le souvenir qui disparaît peu à peu de l'esprit.

Le rapport au temps qui passe est également un aspect important de mon travail, la conscience du temps qui s'écoule, et la tentative de le figer par la photographie, mais paradoxalement, de le plaquer sur un matériau éphémère. Cela traduit l'ambivalence entre la volonté de figer le temps, l'instant, et celle de donner à voir ce souvenir tel qu'il est : fuyant.



DEUXIÈME PARTIE :

FRAGMENTS : COMPOSITION ET  
DÉCOMPOSITION



Comme je l'ai abordé précédemment avec la question du support, la fragmentation, et donc le fragment tiennent une place importante dans mon travail plastique. Le fait de découper, de fragmenter mes portraits trouve son sens dans l'idée de recherche identitaire de l'autre et de soi. L'autre étant le frère, personne la plus proche de soi : à travers le questionnement sur son identité, on questionne la sienne. En fragmentant l'image de mes deux frères, il y a l'idée de déconstruction, de décomposition, mais une fois encore, ne s'inscrivant pas dans une optique de mort ou de deuil. Ou alors de manière inconsciente ? La fragmentation de l'image de mes frères pourrait elle traduire une peur inconsciente de leur perte ? Dans mon travail, je mets en évidence la fratrie comme un tout. La perte d'un des membres d'une fratrie est un événement dramatique, et provoque un déséquilibre irréversible.

Les mythes antiques, bibliques, et les contes qui traitent de fratries et de rapports fraternels le font à travers la mort, que ce soit la perte d'un frère, ou son meurtre. Je ne pouvais donc pas obstruer cette notion dans mes recherches. René Kaës explique :

*« L'imgo du frère mort apparaît comme le double mortel et mortifère de l'enfant survivant, comme une image de son narcissisme destructeur. »<sup>1</sup>*

En décomposant mes frères, je ne cherche pas à évoquer un quelconque fantasme de mort, mais au contraire, à les déconstruire, afin de les reconstruire, les reconstituer, et ainsi mieux les comprendre. Un visage fragmenté, laissant apparaître des vides, des parties cachées, peut traduire la frustration laissée par les vides de connaissance de personnes si proches de soi. Je n'ai pas réalisé d'autoportrait fragmenté seul, comme j'ai pu le faire avec mes frères, car ce qui me questionne me concernant n'est pas mon identité propre, mais dans sa relation avec les deux autres. Mon autoportrait apparaît dans ma pratique, comme mis en relation avec les autres. Cette deuxième partie aura donc pour but de développer cette notion de fragmentation à travers le processus de création, et donc les supports abordés précédemment ; ainsi qu'approfondir cette idée de perte du frère à l'aide des contes, de la bible, et de mythes antiques.

---

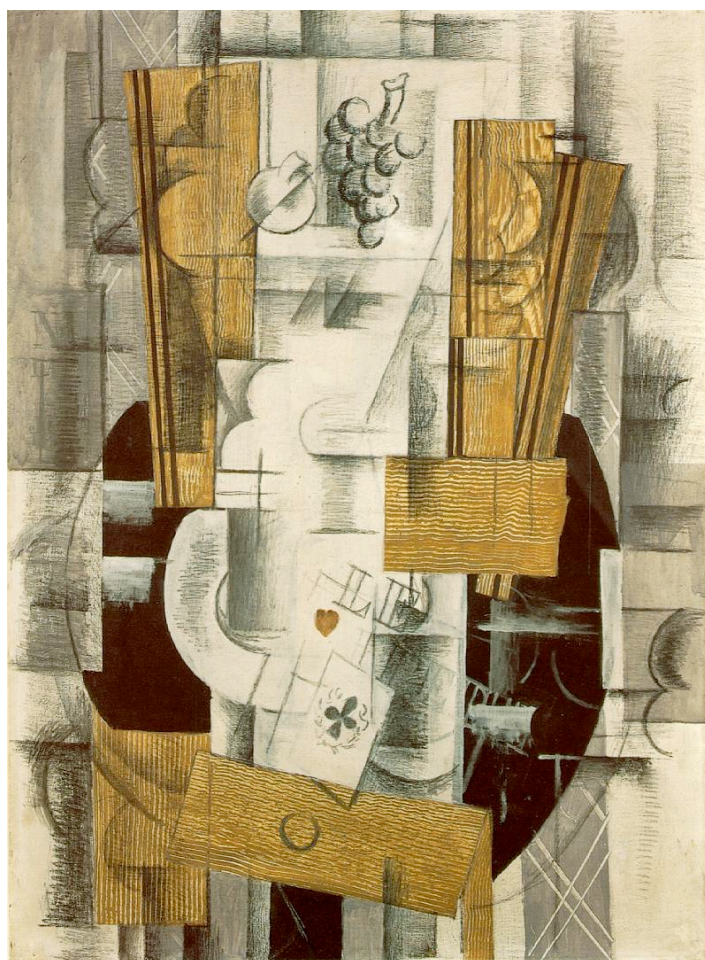
<sup>1</sup> KAËS René, *Le complexe fraternel*. Paris, Dunod, collection « Psychismes », 2008. P. 158.

## CHAP. 4. PAPIERS COLLÉS

Les *post-it*, ces morceaux de papier que je colle ne sont pas sans évoquer un artiste majeur dans l'art du XX<sup>ème</sup> siècle, l'inventeur de ce que l'on appelle justement les « papiers collés » : Georges Braque. Lorsque ce dernier met au point cette technique, vers 1912, les papiers collés constituent une innovation majeure dans la composition de la toile. La technique consiste à découper des morceaux de papier ou de toile, d'un dessin ou d'une peinture et de les coller sur une peinture en cours de réalisation. Dans le travail de Georges Braque, comme dans celui de Picasso, les papiers collés vont apporter une grande liberté dans la possibilité de composition de la toile.

Il est vrai que ma technique est bien différente de celle de l'artiste malgré tout : dans son cas, le papier collé vient se fondre dans une toile, une peinture ou un dessin, et ainsi en appuyer et en modifier sa composition. Les lignes du papier découpé viennent apporter un écho à celles peintes sur le tableau. De plus, Georges Braque utilise différentes natures de papier, que ce soit du papier lisse, papier à musique, journal ou papier peint, on retrouve chez lui à partir de 1912, une grande diversité de matière au sein de ses toiles.

La seconde exposition cette année, dont je faisais allusion précédemment, qui a été déterminante dans l'évolution de mon travail, est donc celle de Georges Braque au Grand Palais, qui s'est déroulée du 18 septembre 2013 au 6 janvier 2014 à Paris. Ce qui m'a frappé en découvrant les papiers collés de Braque, c'est la matérialité du tableau, la dimension sculpturale que prennent ses toiles. Les ajouts de différents types de papiers découpés apportent une force à la peinture et au dessin. Pour ma part, mes papiers collés ne sont pas ajoutés à une toile, ou à quoi que ce soit de créé en amont. Ils réalisent eux-mêmes et à eux seuls la composition. De plus, cette composition n'est pas totalement libre comme elle l'est pour Georges Braque car une fois ces papiers imprimés, leur place dans la composition sera régie par la partie de la photographie qu'ils contiendront. Ma liberté est alors de réaliser la composition avant de tirer ma photographie, puisque je choisis leur place avant l'impression.



BRAQUE Georges, *Nature morte*. Huile sur toile et charbon de bois, 81x60 cm, 1913. Musée d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, Paris

Dans le cas de *César*, la composition renvoie à une grille, s'inscrivant dans un rectangle, et donc évoquant le format des tableaux. Cette composition est donc plutôt ennuyeuse par rapport aux compositions dynamiques de Braque, mais elle existe pour restituer une photographie, et ma volonté était de rester sur un format structuré. Avec *Gabin*, j'ai cherché à dynamiser ma composition, tout en gardant un format final proche du précédent. En revanche, l'intérieur de la composition est plus dynamique. En effet, les papiers collés sont entremêlés, dévoilant des pleins et des vides, laissant apparaître le papier brut, et cachant des parties de la photographie. La composition est donc moins structurée ou du moins plus aléatoire ; les morceaux de papier, en se chevauchant, apportent plus de dynamisme, ainsi qu'une fragmentation plus forte dans ce portrait. Entre *César* et *Gabin*, les formats et la composition différente des morceaux de papier collés traduisent donc deux notions plastiques différentes : l'image de *César* semble se décomposer ou se construire, tandis que celle de *Gabin* semble dévoiler des pleins et des vides dans l'image.

En littérature, Georges Perros a écrit *Papiers collés*, un ouvrage en trois volumes, dont un posthume. Cet ouvrage, que l'on peut qualifier d'« écriture fragmentaire » regroupe une multitude de notes prises par l'auteur sur différents supports, morceau de papier, ticket de métro etc... Ces annotations sont de vrais fragments de vie : citations de ses lectures, poèmes, idées, humeurs du moment, Georges Perros réalise avec cet ouvrage un véritable autoportrait, à travers une multitude de prélèvements de quotidien.

Dans sa pratique littéraire, comme dans ma pratique plastique, « les papiers collés » sont signe de fragments de vie. Le récit autobiographique que je dresse à travers les visages photographiés de mes deux frères, et leur fragmentation, constitue en quelque sorte mes « Mémoires de fratrie ». Le fragment est donc lié à cette idée de morceau de vie, qu'il soit constitué de texte, de notes, ou d'une écriture photographique. Si Georges Perros est dans la composition, je suis, en revanche, dans la décomposition, un processus plastique qui tend à faire disparaître mon image. Car en composant ses « *Papiers collés* » et en les publiant sous forme d'ouvrage, Georges Perros veut immortaliser ces fragments de vie en les fixant dans le temps. Le titre

*Papiers collés* accentue d'ailleurs cette idée de morceaux de papiers récoltés, puis figés ensemble, dans une idée de durabilité. Au contraire, en décomposant mes portraits et en les tirant sur ces supports *post-it*, j'en fais un portrait éphémère, qui est voué à disparaître lorsque les papiers ne colleront plus. Contrairement à l'auteur, mes « papiers collés » sont donc voués à se décoller.

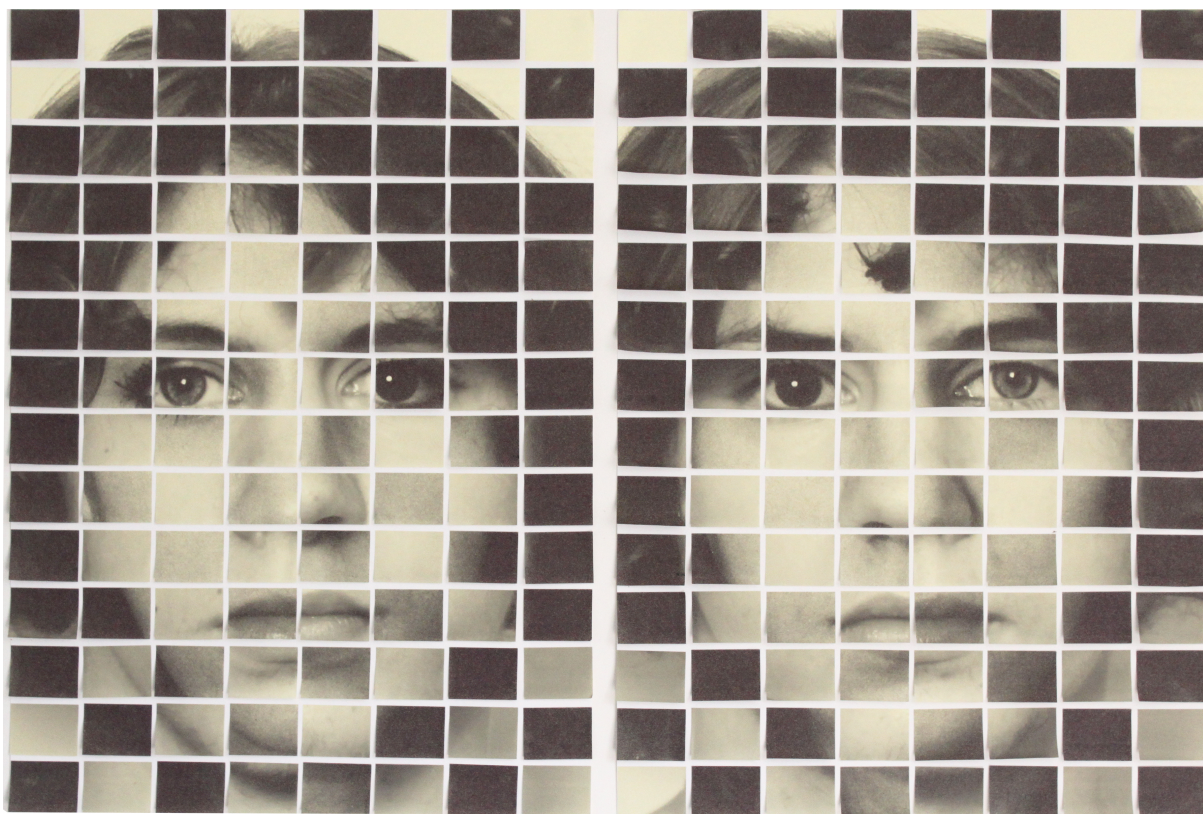
Dans le double portrait *Fratrie hybride*, je joue justement avec l'aspect éphémère et repositionnable des papiers collés. Afin de mettre en avant les liens entre mon frère et moi, j'effectue deux doubles portraits, constitués chacun de la moitié de mon visage et de celui de mon frère. A la manière d'un damier, j'intervertie un morceau de papier sur deux, composant ainsi deux visages fictifs. Le choix du format est volontairement relativement petit (90 x 78 chacun) car je voulais que le résultat présente un côté « monstrueux »<sup>1</sup>. Je souhaitais accentuer le fait que malgré les ressemblances d'un frère et d'une sœur, un mélange grossier en fait des monstruosité. Ici, les morceaux de papiers ne traduisent aucunement l'idée de mémoire ou de souvenir, puisque ces deux personnes n'existent pas. Au contraire, ils créent des possibilités. Le fait de pouvoir les déplacer, les échanger, permet un jeu de transformation, et d'hybridation des portraits. Oscar Muñoz s'est également prêté à ce jeu, mais en mélangeant uniquement sa propre image. Il a créé des autoportraits fictifs à partir de plusieurs photographies de lui-même. Cette œuvre s'appelle d'ailleurs *El juego de las probabilidades (Le jeu des probabilités)*<sup>2</sup> et cherche à traduire plastiquement des différents visages qu'aurait pu avoir l'artiste, en réalisant des hybridations de lui-même. Le résultat ici aussi a quelque chose de grotesque, moins monstrueux que le serait un mélange de plusieurs personnes différentes, mais présente tout de même un aspect ridicule. Cette œuvre ouvre l'exposition de l'artiste, peut être une manière d'évoquer les différents visages de ce dernier, à l'image de presque quarante ans de carrière artistique.

---

<sup>1</sup> « Qui a la conformation d'un monstre » ou « Qui est contraire aux lois de la nature ». Définition : le Littré.

<sup>2</sup> MUÑOZ Oscar, *El juego de las probabilidades (le jeu des probabilités)*, 2007, 12 photographies en couleur. Courtesy de l'artiste et Sicardi Gallery, Houston.





*Fratie hybride*, photographie numérique tirée sur *post-it*, 90x78 cm et 90x78 cm, 2011.

La fragmentation dans mon travail, qu'elle soit liée aux papiers collés, ou aux tissages photographiques, me renvoie au cubisme, et donc une fois encore à Georges Braque. Le cubisme, ayant pour objectif la représentation des objets en décomposant leur image par formes géométriques ; est une des premières formes de fragmentation dans l'art, et de la représentation de l'objet<sup>1</sup>. L'exposition *Georges Braque* au grand palais était divisée entre plusieurs périodes artistiques de l'artiste, le cubisme en étant une partie très importante. On pouvait voir sur ses tableaux une grande maîtrise de l'objet, ainsi qu'une virtuosité de la couleur. Encore une fois, à l'image de ses « papiers collés », où les tableaux s'imposent par leur matérialité, j'ai été stupéfaite par la présence de ses toiles, de par leurs couleurs ; le regard est comme captivé par le tableau, duquel on a du mal à se détacher. Entre couleur, composition, et touche, on a l'impression que des heures ne suffiraient pas à voir tout ce que propose chacune de ses toiles. Bien entendu, mon travail est très différent de celui de Braque, et ne se prétend pas découler du cubisme. En revanche, il est nécessaire de noter que la décomposition du sujet par la géométrisation est une ligne directrice de mon travail. Mes compositions sont semblables d'un travail à l'autre : un visage central dans l'image, mais celle du support varie. Dans *César*, la composition des papiers collés est rigoureusement géométrique, chaque morceau de papier est de la même taille que les autres, et la répartition de la composition suit le schéma d'une grille. En revanche, avec *Gabin*, la composition de l'image photographique est la même, mais les papiers collés, bien que de taille identique, ne sont plus répartis à intervalles régulières, mais se chevauchent, s'entremêlent de manière aléatoire. La composition est donc dynamisée, et l'image gagne en matérialité. Avec *Dominances*, mon image n'est pas découpée en fragments géométriques, mais tirée sur un support unique et transparent, contre collé sur du verre. Mais une fois de plus, ce travail trouve son inspiration dans la peinture cubiste, puisque les jeux de transparences d'une photographie à l'autre permettent d'avoir plusieurs points de vue sur la même image. Or, le cubisme traduit

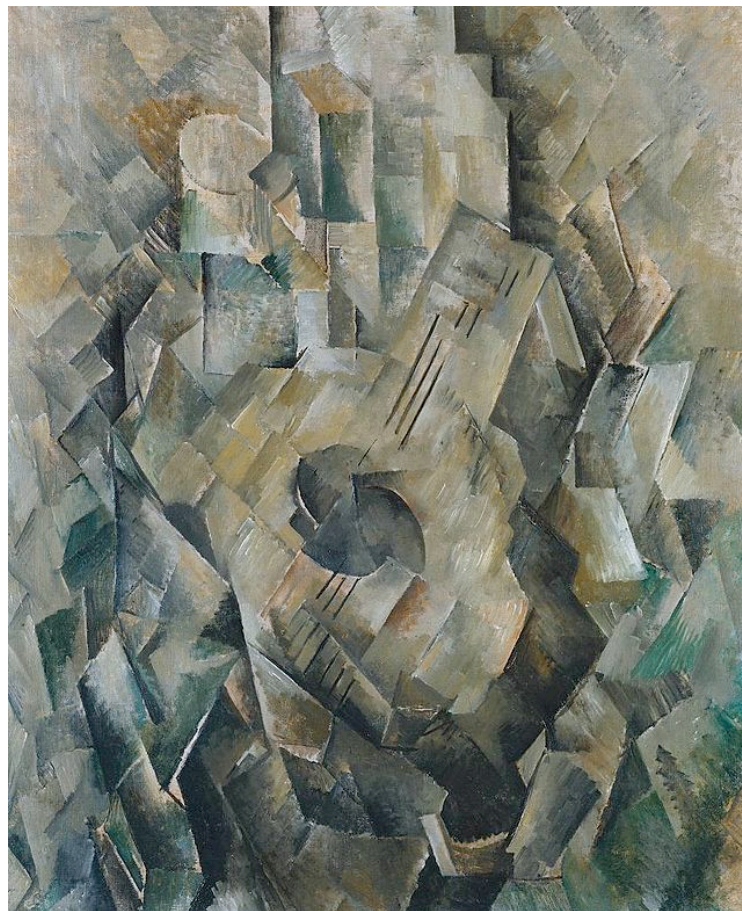
---

<sup>1</sup> Objet au sens large du terme : « Tout ce qui se présente à la vue. » Définition Le Littré.



également cette notion de l'objet : sa décomposition en plusieurs points de vue permet de percevoir différents aspects de l'objet dans une même image. Ainsi, la fragmentation est présente dans mon travail, y compris dans les projets dont le support n'est pas décomposé, et où l'image est intacte. La fragmentation de l'image peut donc se traduire également par des jeux de transparence. Dans *Dominances*, elle découle de la manière dont un visage va prendre l'ascendant sur les autres, dont on ne percevra plus que des fragments.

La question de la dominance et de la fragmentation est par ailleurs très courante dans les histoires mythologiques de fratrie. Souvent liée à la mort, elle entraîne les frères et sœurs à s'entretuer. Il en est de même dans les contes et dans la bible. Je vais donc me tourner maintenant vers cet aspect mythologique et biblique des rapports frères/sœurs.



BRAQUE Georges, *La guitare*. Huile sur toile, 71,1x59,9 cm, 1913.  
Tate Modern, London.



*Dominances*, 9 photographies tirées sur rhodoïds contrecollés sur plaques de verre, 15x8x5 cm (x3), 2014.

## CHAP. 5. FRÈRES ET SŒURS DANS LA MYTHOLOGIE ET LES CONTES

La thématique de la fratrie dans les histoires mythologiques et dans les contes est récurrent, le plus souvent afin de traduire de la jalousie et de la concurrence qu'il existe entre les membres d'une même fratrie. Dans la bible, cet aspect est présent dans la Genèse, avec déjà cette notion de concurrence dans la première fratrie de l'humanité : les enfants d'Adam et Eve. Le mythe d'Œdipe, référence psychanalytique à partir duquel on base les troubles liés à la famille présente également des histoires de fratrie avec Antigone et ses frères, les enfants d'Œdipe. Je vais donc développer ici cet aspect des fratries de contes, mythologiques, et bibliques, afin de mieux comprendre comment retranscrire plastiquement des liens et des rapports entre frères et sœurs.

Pour commencer, une des fratries les plus célèbres de la mythologie : celle des enfants d'Œdipe. Elle est constituée de quatre enfants : deux garçons : Étéocle et Polynice ; et de deux filles : Antigone et Ismène. Dans le mythe original, Œdipe, fils et époux de Jocaste, dont il aura ses quatre enfants, s'est exilé après s'être crevé les yeux. Ses fils, Étéocle et Polynice, se partagent le trône de Thèbes, royaume d'Œdipe, à raison d'un an chacun au pouvoir. Mais lorsque vient le tour de Polynice, Étéocle refuse de le lui céder. Les deux frères entrent donc en guerre et s'entretuent. A cet instant dans le mythe<sup>1</sup>, une première relation fraternelle est déjà mise en évidence, indépendamment d'Antigone : celle des deux frères. L'aspect de concurrence et de domination par le pouvoir est si grand que ces frères s'entretuent. Cette mise à mort dans la fratrie est rependue dans la mythologie et peut s'illustrer par le maître de la psychanalyse : Sigmund Freud, dans ses rapports avec son frère, que je développerai plus tard dans ce mémoire.

---

<sup>1</sup> Le mythe d'Antigone est la prolongation du mythe d'Œdipe, l'adaptation la plus célèbre étant celle de Sophocle, *Antigone*, tragédie grecque, datée vers 441 avant J.C. La pièce commence après la mort des frères d'Antigone, Étéocle est déjà enterré, et cette dernière cherche le moyen de donner une sépulture à Polynice. La pièce commence par un dialogue entre Antigone et sa sœur Ismène.

A la suite de la mort des deux frères, Créon, leur oncle, frère de Jocaste, leur mère, reprend le trône de la ville de Thèbes. Il décide qu' Etéocle, ayant parfaitement régné sur la ville, aura le droit à des funérailles, tandis que la dépouille de son frère Polynice, sera jetée aux vautours. Antigone, refusant le sort de son second frère, décide de braver l'interdiction de son oncle et va enterrer Polynice. Elle est condamnée à mort. Le second rapport de fratrie mis en évidence ici, est la partie du mythe qui est reprise par Sophocle pour sa tragédie *Antigone*, et plus tard, entre autres, par Anouilh. Antigone est la figure de la sœur aimante, refusant de laisser dépérir le corps de son frère. Elle veut l'équité entre ses deux frères, et se sacrifie pour cela.

J'aimerais donc distinguer ici deux types de rapports au sein d'une même fratrie : la concurrence et la jalousie, opposées à l'amour fraternel et la volonté d'équité.

Mais ces deux formes de rapports fraternels radicalement opposées, vont mener les membres de la fratrie au même sort : la mort. Cependant l'amour d'Antigone pour son frère, tout comme la rivalité entre les deux hommes sont tant de rapports perpétués de nos jours dans nos sociétés culturelles occidentales : ils illustrent la jalousie dans la fratrie, dont Freud parle dès lors de l'arrivée du second enfant, dans son bouleversement à son rapport à l'Œdipe, précisément. Cette figure d'Antigone, depuis son père Œdipe, est donc une référence encore aujourd'hui dans l'analyse des rapports fraternels.

L'équité entre mes deux frères est une chose que je ne recherchais pas particulièrement dans ma pratique artistique. Je ne les aborde pas de la même façon l'un et l'autre, car ils sont différents : en découle donc un traitement plastique différent. Mais si je regarde de plus près mon travail, leurs portraits sont de la même taille, et reviennent presque le même nombre de fois dans l'ensemble de mes productions. A la relecture de la pièce d'Antigone par Anouilh, je me suis donc rendue compte que lorsque je mets en évidence des aspects de l'un, que ce soit pour lui-même, ou dans ses rapports avec moi, je le fais également avec l'autre, mais par des moyens plastiques différents. En un sens, la sœur que je suis cherche peut être inconsciemment à considérer l'un autant que l'autre, à l'image d'Antigone.

- (1) *L'homme eut des relations avec Eve, sa femme ;  
elle fut enceinte et mit au monde Caïn.  
Elle dit :*  
    *«J'ai produit un homme avec le SEIGNEUR<sup>1</sup>.»*
- (2) *Elle mit encore au monde Abel, son frère.  
Abel devint berger de petit bétail et Caïn cultivateur.*
- (3) *Après quelque temps, Caïn apporta du fruit de la terre  
en offrande au SEIGNEUR.*
- (4) *Abel, lui aussi, apporta des premiers-nés de son petit bétail  
avec leur graisse.  
Le SEIGNEUR porta un regard favorable sur Abel  
et sur son offrande ;*
- (5) *mais il ne porta pas un regard favorable sur Caïn  
ni sur son offrande.  
Caïn fut très fâché, et il se renfroigna.*
- (6) *Le SEIGNEUR dit à Caïn :*  
    *«Pourquoi es-tu fâché ? Pourquoi es-tu renfrogné ?*
- (7) *Si tu agis bien, ne relèveras-tu pas la tête ?  
Mais si tu n'agis pas bien, le péché est tapi à ta porte,  
et son désir se porte vers toi ; à toi de le dominer !»*
- (8) *Caïn parla à Abel, son frère ;  
comme ils étaient en pleine campagne,  
Caïn se jeta sur Abel, son frère, et le tua.*
- (9) *Le SEIGNEUR dit à Caïn :*  
    *«Où est Abel, ton frère ?»*  
    *Il répondit :*  
        *«Je ne sais pas. Suis-je le gardien de mon frère ?»*
- (10) *Alors il reprit :*  
    *«Qu'as-tu fait ?  
Le sang de ton frère crie de la terre jusqu'à moi.*
- (11) *Maintenant, tu seras maudit,  
chassé de la terre qui a ouvert sa bouche  
pour recevoir de ta main le sang de ton frère.*
- (12) *Quand tu cultiveras la terre,  
elle ne te donnera plus sa force.  
Tu seras errant et vagabond sur la terre.»*
- (13) *Caïn dit au SEIGNEUR :*  
    *«Ma faute est trop grande pour être prise en charge.*
- (14) *Tu me chasses aujourd'hui de cette terre ;  
je serai caché, tu ne me verras plus,  
je serai errant et vagabond sur la terre ;  
et si quelqu'un me trouve, il me tuera.»*
- (15) *Le SEIGNEUR lui dit :*  
    *«Alors, si quelqu'un tue Caïn, on le vengera sept fois.»  
Et le SEIGNEUR mit un signe sur Caïn  
pour que ceux qui le trouveraient ne l'abattent pas.*
- (16) *Puis Caïn se retira de devant le SEIGNEUR  
et s'installa au pays de Nod ( "Vagabondage"),  
à l'est d'Eden. ...<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> Le mot « SEIGNEUR » est une traduction de la *Nouvelle Bible Second*, le terme d'origine étant « Yahweh », terme apparu dans les premiers textes, vers 1200 avant J.C.

<sup>2</sup> Extrait de l'ancien testament, Genèse, Chapitre 4, Versets 1 à 16. Traduction adaptée à partir de la *Nouvelle Bible Segond*, Publiée en 2002 par la Société Biblique Française.

Le mythe d'Abel et Caïn, issu de la Genèse raconte le tout premier meurtre de l'humanité ; à l'image d'Étéocle et Polynice, commis par un frère. Ce texte met en évidence les rapports de jalousie qu'il existe entre les membres d'une fratrie. Les textes bibliques montrent bien que ces rapports fraternels étaient dès l'origine complexes. Caïn, aîné des enfants d'Adam et Eve, tue son frère Abel par jalousie, ce qui renvoie à la théorie de Freud, avançant le fait que l'arrivée d'un second enfant dans la fratrie va éveiller des jalousies de l'aîné. René Kaës l'explique :

Freud « *observe avec précision et note comment la venue au monde d'un rival constitue une menace pour la suprématie de l'aîné, suscite en lui des sentiments de jalousie, d'hostilité et de haine vis-à-vis de l'intrus(e).* »<sup>1</sup>

Dans ce mythe, aucun autre rapport fraternel n'est évoqué, aucun sentiment autre que la jalousie ; ce qui laisse à penser que les premières fratries de l'humanité<sup>2</sup> ne développaient pas de sentiments d'amour fraternel, mais tendaient plus vers des relations animales dont les membres étaient dominés par leurs instincts : la loi du plus fort et de la domination. Dans mon travail, je mets en évidence les rapports de domination avec *Dominances*, laissant voir l'ensemble de ma fratrie, dont un visage domine dans les trois installations. Ce travail montre que les rôles de dominant et dominés vont être régis par la place que l'on a dans la fratrie (aspect que je développerai dans la troisième partie).

Le constat de ces deux premiers mythes reste amer quand aux relations fraternelles de la Bible et l'antiquité : en effet, les liens fraternels n'ont pas toujours été envisagés comme on peut le faire à notre époque et dans notre culture occidentale. On s'aperçoit rapidement que ces relations, ces rapports au sein d'une fratrie étaient le plus souvent animés par un instinct animal, conduisant souvent à la mort.

« *Là où la tendresse s'est imposée, où même elle se déploie avec une emphase particulière, a régné jadis une franche hostilité.* »<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> KAËS René, *Le complexe fraternel*. Paris, Dunod, collection « Psychismes », 2008. P. 12-13.

<sup>2</sup> « Humanité » selon la Bible et le Créationnisme.

<sup>3</sup> ASSOUN Paul Laurent, *Leçon de psychanalyse : frères et sœurs*. Paris, Economica, 1998. P. 9.

Fratricide

Le motif des fratries est également particulièrement présent et récurrent dans les contes de fées (je m'intéresserai ici aux contes de Perrault et des frères Grimm uniquement). On note rapidement à la lecture des contes, qu'ils sont très présents, tout d'abord dans les titres : « *Petit frère et petite sœur* »<sup>1</sup> ou « *Les douze frères* »<sup>2</sup> ; mais également dans la manière dont l'auteur amorce le début du conte : « Un marchand avait deux enfants, un garçon et une fille »<sup>3</sup> ou encore « Il était une fois une femme qui avait trois filles »<sup>4</sup>. Les contes commencent donc bien souvent en situant le schéma familial et/ou la classe sociale. On pourrait alors distinguer les fratries en deux catégories récurrentes : Les fratries pauvres et les fratries royales. Mais ce n'est pas la seule distinction que l'on pourrait faire dans les groupes fraternels des contes de fées. On pourrait également distinguer les fratries nombreuses des fratries réduites ; ou encore par genre : les fratries masculines et les féminines ; les bienveillantes des malveillantes etc... Cette liste est loin d'être exhaustive. Mais cela traduit une chose : dans les contes de fées, les fratries sont toujours rattachées à un de ces extrêmes. Ces distinctions vont établir la nature des rapports au sein du groupe fraternel dans le conte. Ainsi, une fratrie réduite, comme dans « *Cendrillon* »<sup>5</sup>, va souvent représenter l'envi, la jalousie, ou l'alliance d'un duo contre un enfant. Tandis qu'une fratrie nombreuse comme dans « *Le petit Poucet* »<sup>6</sup> va avoir tendance à s'entraider. Mais il s'agit là d'une généralité, ce schéma ne se retrouve pas dans chaque conte.

Mais dans les contes de fées, on note tout de même de forts rapports et liens fraternels. Certains contes sont bienveillants quand à ces rapports de fratrie et laissent à penser que chaque histoire de frères et sœurs ne s'achève pas en tragédie, trahison, jalousie ou haine ; comme par exemple le conte de « *Barbe bleue* »<sup>7</sup>, où les deux frères viennent sauver leurs sœurs, sur le point d'être

---

<sup>1</sup> GRIMM Jacob et Wilhelm, *Contes pour les enfants et la maison*. Tome I. Paris, José Corti, collection « Merveilleux n°40 », illustrations du musée des Frères Grimm à Kassel. 2009. P. 73.

<sup>2</sup> Tome I. P.63.

<sup>3</sup> Tome II. P. 41.

<sup>4</sup> Tome II. P. 218.

<sup>5</sup> Tome I. P.139-148.

<sup>6</sup> PERRAULT Charles, *Contes*. Paris, Pocket Classiques, collection « Classiques », illustrations de Gustave Doré, 2006. P.

<sup>7</sup> GRIMM, Tome II. P. 513.



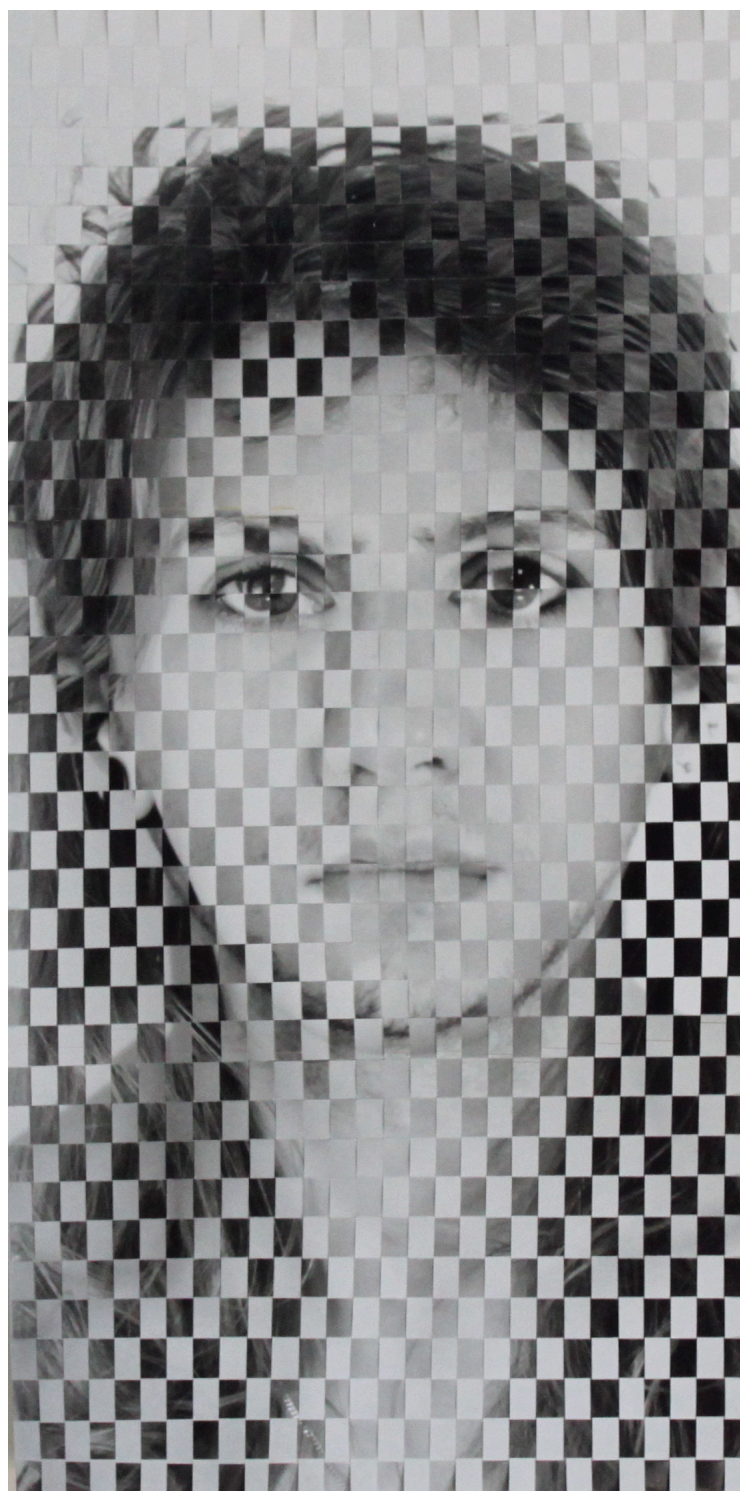
assassinées ; ou encore « *Hänsel et Gretel* »<sup>1</sup>, qui s'entraident tout au long du conte, (pour rentrer chez eux, ne pas être dévorés par la sorcière, et traverser le lac). Ce conte, qui se termine dans les meilleures conditions est ponctué d'une phrase très optimiste sur les rapports fraternels : « *Tous leurs soucis prirent alors fin, et ils vécurent ensemble dans une joie sans mélange.* »<sup>2</sup> ; qui prouve que les histoires de fratries ne sont pas toutes vouées au drame. Bien heureusement il existe des récits de fratries heureux dans les contes de fées, mais cela ne constitue pas la majorité des histoires.

Mythes antiques, bibliques, et contes de fées ont traité du thème de la fratrie. En ressort l'idée que les rapports fraternels sont d'une grande complexité, et ne se résument pas à une entente ou une mésentente. Dans les mythes antiques et bibliques, la notion de jalousie et de haine fraternelle est très présente, et met en avant des rapports régis par l'instinct animal et la loi du plus fort. La grande diversité de contes de fées qui existe permet d'aborder un panel de sentiments et de rapports fraternels très large, mais qui se caractérise la plus part du temps par un extrême ou un autre : pauvre/riches, nombreux/restreint, masculin/féminin etc... S'il est difficile, voir impossible de généraliser les rapports fraternels dans les contes de fées, je peux malgré tout constater qu'ils sont au centre des préoccupations de ces contes, et plus particulièrement dans leurs rapports aux parents, c'est pourquoi Bruno Bettelheim analyse les *Contes* de Perrault dans un rapport à l'Œdipe, cette figure qui, pour Freud, constitue la structure centrale de notre fonctionnement psychique.

---

<sup>1</sup> GRIMM, Tome I. P. 96-104.

<sup>2</sup> P. 104



*Liens*, photographies numériques tirées sur papiers découpés puis tissés,  
28x58 cm, 2014.

La figure du double ou le dédoublement inconscient dans la fratrie est très courante chez les frères et sœurs. Cet état a fait l'objet de nombreuses analyses psychanalytiques ; l'une d'entre elles, de René Kaës a particulièrement retenu mon attention. Il consacre un chapitre à cette notion dans son ouvrage *Le complexe fraternel*, où il y dénombre « six principales figures du double dans le complexe fraternel »<sup>1</sup>. Ces six figures sont : « le double narcissique spéculaire »<sup>2</sup> ; « la figure du double dans l'homosexualité adelphique »<sup>3</sup> ; « le double comme figure de l'inquiétante étrangeté »<sup>4</sup> ; « le double obtenu par incorporation de l'autre en soi ou par détachement et clivage d'une partie de soi »<sup>5</sup> ; « le double comme compagnon imaginaire »<sup>6</sup> et « le double comme substitut de l'objet perdu »<sup>7</sup>. Je retiendrai deux de ces figures dans ce chapitre : « Le double narcissique spéculaire » et « le double obtenu par incorporation de l'autre en soi, ou par détachement et clivage d'une partie de soi », qui constitue selon René Kaës la version négative du précédent. Le « double narcissique spéculaire » étant la forme la plus parfaite de soi, transposée ou reportée sur le frère ou la sœur de sexe opposé ; sa version négative est donc l'assimilation en soi d'un frère ou d'une sœur haït, figure persécutoire dont on ne peut se détacher.

A propos du « double narcissique spéculaire » René Kaës explique :

« Le double est la figure par excellence du narcissisme originaire. Les identifications spéculaires par inclusion réciproque ont ceci de spécifique, que ce qui arrive à l'un arrive à l'autre, comme s'ils avaient, à ce moment-là, un même espace psychique, un même corps pour deux. »<sup>8</sup>

---

<sup>1</sup> KAËS René, *Le complexe fraternel*. Paris, Dunod, collection « Psychismes », 2008. P. 62.

<sup>2</sup> P. 62.

<sup>3</sup> P. 64.

<sup>4</sup> P. 65.

<sup>5</sup> P. 66.

<sup>6</sup> P. 68.

<sup>7</sup> P. 68.

<sup>8</sup> P. 63.

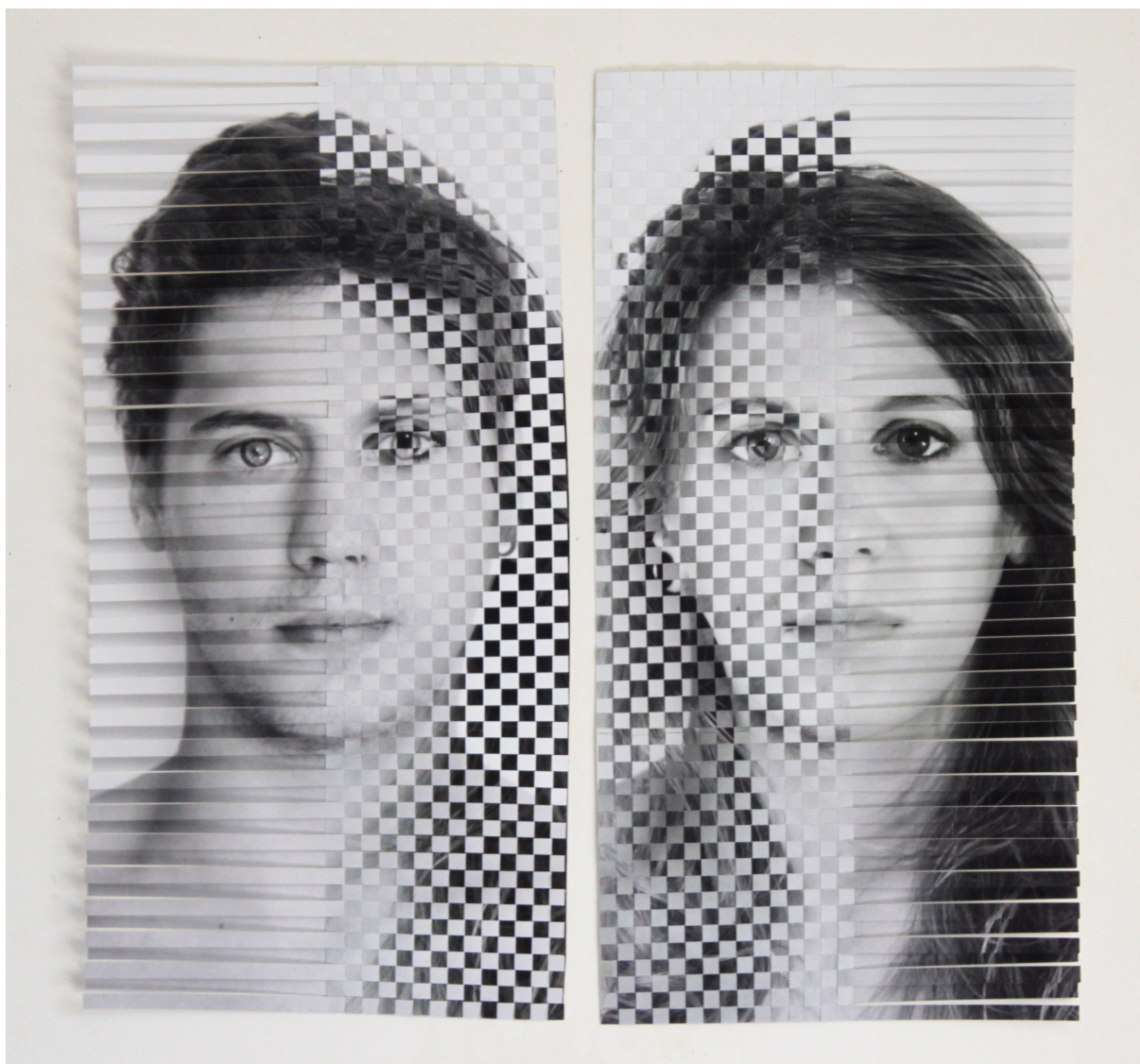
Pour lui, le report de la propre image du sujet sur son frère ou sa sœur de sexe opposé est un acte inconscient purement narcissique ; qu'il soit positif ou négatif, il entraîne le sujet à se sentir partager une pensée, un corps. La confusion et l'assimilation sont donc totales. Ces cas sont d'après le psychanalyste rependus dans les fratries comportant deux individus de sexe opposé. Dans ce cas, l'autre devient comme un miroir de soi, reflétant ses aspects les plus parfaits. Cet état de « *double narcissique* » entraîne donc un aveuglement de perception de ce qu'est l'autre, puisqu'on le lit à travers ce que l'on est soi-même.

Dans mon travail, je fais intervenir cette idée du double, de la projection de soi dans l'autre : le frère. Avec *Fratrie hybride*, je mélange à proportions égales le visage de mon frère et le mien, afin d'obtenir deux portraits androgynes et monstrueux. Pour René Kaës, chacun de nous est « *frère et sœur* »<sup>1</sup>. La recherche de l'androgynéité est courante dans le « *complexe fraternel* », dans mon cas, le traitement plastique de mon image et de celle de mon frère renvoie à cette idée de transfère du « moi » dans l'autre et donc de l'image androgyne. La fragmentation de l'image et sa décomposition est ici au service de la quête du double, et non plus de la mémoire, comme cela a pu être le cas précédemment. Il ne s'agit pas de mémoire, car ces visages n'existent pas, au même titre que le double narcissique reste une projection de l'esprit. Il en est de même pour mes travaux *Liens* et *Lié/délié*, qui sont des tissages de photographies mettant en scène une fusion entre mon image et celle de mes frères. Dans *Liens*, la projection est totale puisque le tissage englobe la totalité des deux photographies ; tandis que dans *Lié/délié*, le tissage n'est que partiel et donc laisse apparaître la moitié de mon visage et de celui de mon frère. La création de visages fictifs et androgynes engendrée par les tissages peut renvoyer à l'état de « *double narcissique spéculaire* », une transposition plastique de cette image convoitée de fusion, comme si on avait, « *à ce moment-là, un même espace psychique, un même corps pour deux.* »<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> KAËS René, *Le complexe fraternel*. Paris, Dunod, collection « Psychismes », 2008. P. 61.

<sup>2</sup> P. 63



Lié/délié, photographies numériques tirées sur papiers découpés puis tissés, 59x30 cm et 59x30 cm, 2014.



Cette idée de double et de miroir fraternel est, une fois de plus, présente dans les histoires mythologiques. Le mythe de Narcisse en est le parfait exemple (d'autant plus que j'aborde depuis quelques lignes, l'idée du « *double narcissique* »). Dans le Livre III des *Métamorphoses* d'Ovide, se trouve une des versions du mythe de « *Narcisse* » de référence pour beaucoup d'écrivains car elle est considérée comme étant une des plus détaillée. Dans ce mythe, Ovide raconte que Narcisse très beau jeune homme, repoussait tous ses prétendants et prétendantes, dont Echo, très éprise de lui. Un jour, il se penche pour s'abreuver à une source, et en apercevant son reflet, tombe immédiatement amoureux de lui. Il reste à se contempler des jours entiers et finit par mourir de cet amour impossible. A l'endroit où il est mort, les fleurs blanches sont nommées les « *Narcisses* ».

La version d'Ovide n'est malgré tout pas celle qui m'intéresse le plus ; elle explique néanmoins parfaitement cette notion de narcissisme que j'ai beaucoup évoquée précédemment, dans ce rapport au double et au miroir de soi. Mais il existe une autre version de ce mythe : celle de Pausanias, moins connue, mais qui introduit la figure fraternelle dans l'histoire de Narcisse. En effet, Narcisse aurait eu une sœur :

*« On dit que Narcisse avait une sœur jumelle qui lui ressemblait parfaitement ; c'était même air de visage, même chevelure, souvent même ils s'habillaient l'un comme l'autre, et chassaient ensemble. Narcisse devint amoureux de sa sœur, mais il eut le malheur de la perdre. Après ce douloureux événement, livré à la mélancolie, il venait sur le bord d'une fontaine, dont l'eau était comme un miroir, où il prenait plaisir à se contempler, non qu'il ne sut bien que c'était son ombre qu'il voyait, mais en la voyant il croyait voir sa sœur, et c'était une consolation pour lui. »<sup>1</sup>*

Cette version du mythe de Narcisse ne fait qu'accentuer cette idée de « *double narcissique* » dans la projection que l'on fait de soi dans le frère ou la sœur de sexe opposé que décrivait René Kaës. Ce Narcisse projette l'image de sa sœur disparue sur lui-même, et donc contemple son image comme s'ils

---

<sup>1</sup> PAUSANIAS, SCYLAX, DE FOLARD Jean Charles, *Pausanias, Ou Voyage Historique, Pittoresque Et Philosophique De La Grèce, Tr. Du Grec En Français, Volume 4*. Ulan Press, 2012.

Avaient « *un même espace psychique, un même corps pour deux* ». Ce double est donc insaisissable, car il n'est pas réel, il est représentation ou projection mentale sur l'autre, idéalisation de l'autre à travers l'image de soi que l'on y voit.

Dans mon travail, *Dominances* peut également traduire cette idée de projection de sa propre image dans l'autre, puisque les trois portraits de mes frères et moi sont transparents et les uns devant les autres. Ils laissent donc voir les trois visages en même temps, et donc projettent l'image de l'un dans les autres. Le visage devant lequel on se trouve n'existe donc pas, à l'image de *Fratrie hybride*, il représente cette figure du double narcissique insaisissable, le frère ou la sœur qui n'existe pas. La transparence de ce travail renforce l'aspect insaisissable, car cela lui confère un aspect fantomatique, volatile, éphémère. Le visage que l'on perçoit est fragile : un pas sur la gauche, un pas sur la droite, et ce n'est plus le même. Il n'existe que dans un point de l'espace.

Lorsque René Kaës parle du « *double comme compagnon imaginaire* »<sup>1</sup>, il fait allusion à la création mentale d'un frère ou d'une sœur, souvent suite à la perte de l'un d'entre eux, ou à l'abandon de la mère, ou encore à la naissance d'un autre enfant. *Dominances* présente le portrait d'un être qui n'existe pas, fusion de nos trois visages, il pourrait représenter un quatrième frère (ou sœur, de par son androgynéité), création invisible de l'esprit pour se protéger de la peur de l'abandon des deux autres. Sa transparence et sa dimension fantomatique lui confèrent cet aspect imaginaire, rêvé.

Diane Arbus s'est intéressées à cette question du double enfant, dans la jumeauté, qu'elle considérait comme monstrueuse. Cette photographe avait développé une fascination photographique pour les être humains hors-normes, elle aimait mettre en avant cette bizarrerie humaine dans ses clichés photographiques. Lors de l'exposition *Diane Arbus* au Jeu de Paume, qui

---

<sup>1</sup> KAËS René, *Le complexe fraternel*. Paris, Dunod, collection « Psychismes », 2008. P. 68.

s'est déroulée du 18 octobre 2011 au 5 février 2012, j'ai pu observer un grand nombre de ses clichés pris dans les « bas-fonds » de New York, présentant des travestis, des nains, des enfants, des handicapés mentaux etc... La photographie intitulée *Jumelles identiques, Roselle, 1967*, est troublante ; l'artiste a parfaitement réussi à faire ressortir l'aspect dérangeant de la jumeauté, et en découle un sentiment de dédoublement, presque inquiétant. Elle renvoie avec ce cliché, au « *double comme figure de l'inquiétante étrangeté* » dont parle René Kaës.



ARBUS Diane, *Jumelles identiques, Roselle, 1967*. Propriété de l'artiste, 1967.



---

## CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE

---

La fragmentation se traduit de différentes manières dans mon travail : tout d'abord, la fragmentation du support, avec mes papiers collés, qui renvoient à la pratique de Georges Braque, inventeur des « *papiers collés* » sur la toile, et faisant référence à la mémoire. La décomposition de l'image par la géométrisation, inspirée du cubisme, permet de questionner les pleins et les vides d'une image, et d'avoir plusieurs points de vue sur un portrait, ainsi que d'en dynamiser sa composition et lui conférer plus de matérialité, à l'image des toiles de Georges Braque.

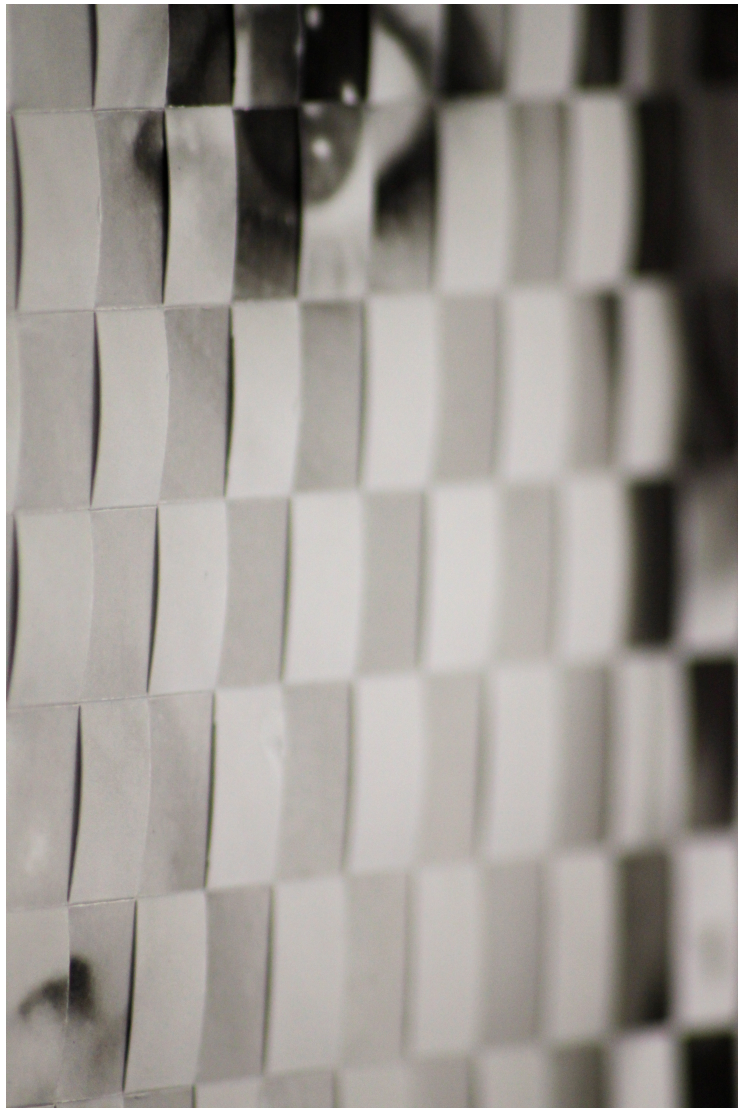
La seconde manière d'envisager la fragmentation est plus symbolique : la fragmentation, le découpage de la fratrie à travers les mythes et les contes. Si l'image de la fratrie est très présente dans les mythes bibliques et antiques ainsi que dans les contes, c'est qu'elle traduit des questions de configurations et de constructions psychiques depuis toujours. La fratrie est questionnée dans sa propre complexité, ainsi que dans ses rapports aux parents, dont Œdipe constitue la référence depuis Freud, de notre construction psychique.

L'étude de ces mythes a montré un aspect fragmentaire des fratries depuis l'antiquité, ainsi que dans la Genèse, où le plus souvent, les frères s'entretuent pour des raisons de jalousie et de dominance. J'envisage donc ces rapports fraternels premiers comme primitifs, régis par l'instinct animal et la loi du plus fort. Antigone est une des exceptions de ces mythes, débordant d'amour fraternel, elle va se sacrifier pour enterrer son frère. Dans les mythes antiques grecs, c'est l'un des rares à envisager et valoriser l'amour d'une sœur pour ses frères d'un point de vue fraternel, et non incestueux. Cette notion se rependra plus tardivement principalement dans les contes. René Kaës appuiera cette idée que le « *complexe fraternel* » est un complexe à part entière, indépendamment de celui d'Œdipe.

L'image de Narcisse, elle, traduit la notion de double fraternel, et de quête de soi à travers l'autre. La recherche inconsciente du double dans la fraternité peut se traduire par la projection de sa propre image sur le frère ou la sœur, ou la création d'un autre frère (ou sœur) fictif.

TROISIÈME PARTIE :

LES LIENS FRATERNELS



Qui dit fratrie dit liens. Quelques soient les relations qu'entretiennent les frères et sœurs : amour, haine, envie, jalousie, rivalité, complicité etc..., ils sont inéluctablement liés. Que ce lien soit affectif ou conflictuel, le frère et la sœur auront toujours un lien qui les uni depuis la naissance, ils partagent le même héritage génétique. C'est ce lien que je vais tenter de mettre en évidence dans cette partie. René Kaës, dans *Le complexe fraternel*, intitule sa deuxième partie « *Essais sur les liens fraternels* ». Il l'introduit en expliquant :

« *Le complexe fraternel est une structure intrapsychique, les liens entre frères et sœurs sont des organisations intersubjectives.* »<sup>1</sup>

Pour lui, ces liens dans la fratrie sont régis par deux axes : un axe horizontal et un axe vertical, l'un représentant le rapport de chacun avec le couple parental, et l'autre, les liens spécifiques à la fratrie, régis par le « *complexe fraternel* ». Pour ma part, les rapports avec le couple parental ne font pas parti de mes préoccupations actuelles, cette partie est en lien avec le complexe d'Œdipe, sur lequel je n'ai pas développé mon propos. Je me concentrerai donc dans cette partie sur les liens « *intrapsychiques* »<sup>2</sup> et « *intersubjectifs* »<sup>3</sup> dont parle René Kaës.

Mais de quelle manière mettre en avant des liens plastiquement ? Mes recherches plastiques dans cette partie se tourneront vers le tissage photographique. D'une autre part, je traiterai des dominances et récessivités dans un ensemble fraternel, par le biais de la transparence du verre. Cela mettra en évidence des notions d'équilibre et de tension au sein de la fratrie et posera la question de l'être comme individu, ou come parti d'un tout, dans la structure fraternelle.

---

<sup>1</sup> KAËS René, *Le complexe fraternel*. Chapitre 7 « *Le groupe fraternel – Les liens et les alliances entre frères et sœurs.* ». P 139.

<sup>2</sup> P. 139.

<sup>3</sup> P. 139.

L'acte de tisser<sup>1</sup> s'est imposé à moi comme une évidence en ce qui concerne le traitement plastique des liens fraternels. Lorsque je développais sur l'idée de support<sup>2</sup> j'ai abordé rapidement l'idée de tissage photographique. Il s'agit de deux photographies découpées l'une dans sa longueur, l'autre dans sa largeur, et assemblées par l'action de tisser, entremêler les bandes les unes avec les autres. La technique ne diffère nullement du tissage textile traditionnel. Cela renvoie à l'idée de liens au sens propre, et met en évidence le caractère indéfectible, éternel, qui lie les enfants d'une même fratrie.

Chiharu Shiota est une artiste japonaise qui réalise de grandes installations de tissages dans l'espace. J'ai pu observer son travail à la Galerie Daniel Templon de Bruxelles, lors d'une exposition intitulée *Chiharu Shiota*, qui s'est déroulée du 19 septembre au 30 octobre 2013. Ses installations sont composées d'une multitude de fils, ou cordelettes noirs ou rouges, qui sont tissés, entremêlés, dans l'espace, et fixé afin de redessiner cet espace. Ses tissages rendent l'espace impénétrable, et provoquent des sensations de malaise ou d'angoisse, mais apaisée par la dimension onirique et la grande poésie qui se dégage de ces toiles semblables à des toiles d'araignées. Certaines de ses installations emprisonnent des objets, suspendus dans le vide, emprisonnées dans les toiles, ils nous invitent à mener une réflexion sur le temps qui passe, la vanité des choses, elle explore passé et présent. Cette exposition a beaucoup marqué mon rapport au tissage, qui se veut jusqu'ici en deux dimensions. L'exploration de l'espace et la réflexion sur le temps qui passe, à travers l'acte de tisser m'a beaucoup plu. Cela renvoie encore une fois à l'idée de l'accumulation comme mémoire, et signe du temps qui passe.

---

<sup>1</sup> « Tisser : Faire de la toile ou d'autres étoffes en croisant ou en entrelaçant les fils de la chaîne et de la trame. » Définition *Le Nouveau Littré*, Paris, Garnier. 2006.

<sup>2</sup> Chap. 2. P. 12.



SHIOTA Chiharu, *Inside – Outside*. Tissage de cordage, dimensions variables, 2008.  
Goff + Rosenthal. Berlin.

L'accumulation et la fragmentation, très présentes dans ma réflexion sur le rapport aux frères et à la mémoire ont trouvé écho dans la pratique de Chiharu Shiota, dans sa manière de fragmenter l'espace, et de le redessiner, par le biais de l'accumulation démesurée de fils, et l'acte de tissage.

Oscar Muñoz a également réalisé des tissages photographiques, mettant également en scène son autoportrait. Dans mes tissages, j'entremêle mon visage avec celui d'un de mes frères (Le cadet dans *Liens* et le benjamin dans *Lié/délié*) ; tandis que l'artiste a réalisé deux types d'autoportraits tissés. Le premier constitue un tissage réalisé à partir de différentes photographies de lui-même, le résultat se composant de douze autoportraits, à l'aspect pour le moins bizarre, presque grotesque. Cette œuvre s'intitule *El juego de las probabilidades (Le jeu des probabilités)*<sup>1</sup> et livre une multitude de visages fictifs et fragmentés de l'artiste. Le second type d'autoportrait qu'il propose à travers la technique du tissage, est un mélange entre son visage, une nouvelle fois, une photographie de lui-même, mais cette fois-ci, tissée avec une photographie de la vieille de Cali, que l'on a pu voir avec l'installation *Ambulatorio, (Déambulatoire)*<sup>2</sup> qui présentait une vue aérienne de cette ville, recouverte de verre fragmenté. L'artiste nous indique donc ici l'importance de cette ville dans sa construction personnelle et artistique, puisqu'on en retrouvera des évocations tout au long de sa carrière. Encore une fois, par le tissage, il exprime le caractère indéfectible, sentimental qu'il existe entre lui et cette vieille ; au même titre que le fais avec les deux frères.

Dans *Le complexe fraternel*, René Kaës développe ce qu'il appelle « *Le jeu des identifications croisées* », il dit :

« *Frères et sœurs ont en commun un lien de génération ; ils sont liés par un héritage partagé. S'identifier comme frère et sœur est alors pour une part le résultat d'être identifié comme tels par l'effet de l'investissement de l'infans par le désir parental.* »<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Chap. 2. P. 14.

<sup>2</sup> Chap. 2. P. 55.

<sup>3</sup> KAËS René, *Le complexe fraternel*. Chapitre 7 « *Le groupe fraternel – Les liens et les alliances entre frères et sœurs.* ». P 146.





MUÑOZ Oscar, *El juego de las probabilidades (Le jeu des probabilités)*. 12 photographies en couleurs tressées, 2007. Courtesy de l'artiste et Sicardi Gallery, Houston

Il va développer cette idée d'héritage générationnel, comme lien à part entière dans une fratrie ; en opposition au lien parental (d'où naissent par ailleurs les « *alliances inconscientes* »<sup>1</sup> qui se caractérisent dans un processus d'inversion de la rivalité inconsciente de l'enfance, qui selon Freud, apparaît à la naissance du deuxième enfant). En d'autres termes, le groupe fraternel de même génération s'alliera inconsciemment contre le groupe parental, d'où l'opposition entre l'axe vertical et l'axe horizontal dont je faisais référence précédemment<sup>2</sup>. Cette alliance crée donc des liens au cœur de la fratrie. Mais il va cependant préciser en parlant du groupe fraternel :

*« Ce groupe lui-même n'est pas homogène en permanence : il ne l'est que dans des circonstances bien précises, souvent temporaires, même si un fond constant le constitue. Il existe des sous-groupes et des couples, qui se forment et se transforment selon des variables diverses : groupe de frères et groupe de sœurs, des aînés et des cadets, de frères et de sœurs germains ou consanguins. »*<sup>3</sup>

Pour l'auteur, ces liens existent profondément dans une fratrie ; bien qu'il précise plus haut, qu'ils ne peuvent exister que parce que le couple parental en a fait des « *frères et sœurs* » ; en d'autres termes, ils ne l'auraient pas été dans la nature, ce qui revient au mythe d'Abel et Caïn, et les premières fratries comme livrées à leurs instincts animales : et le constat que j'en ai tiré plus haut<sup>4</sup> sur l'autodestruction de la fratrie dépourvue de sentiment d'amour. Mais ces liens qui existent profondément ne se manifestent que dans les alliances qu'il peut y avoir, et au sein même de la fratrie ; et en tension avec le couple parental.

Dans mes tissages, je ne cherche pas à mettre en avant la notion d'alliance, qu'il s'agisse de celle mentionnée par le psychanalyste, vis à vis du groupe parental ; ou bien celle qui est « *intrasubjective* » dans le groupe fraternel.

---

<sup>1</sup> KAËS René, *Le complexe fraternel*. Chapitre 7 « *Le groupe fraternel – Les liens et les alliances entre frères et sœurs.* ». P 148.

<sup>2</sup> Troisième partie, introduction, P. 51.

<sup>3</sup> KAËS. P. 142-143.

<sup>4</sup> Deuxième partie, Chap. 5. P. 38.

Les liens que je cherche à mettre en avant à travers ces deux travaux que sont *Liens* et *Lié/délié*, sont ceux présents depuis la naissance, qui régissent dans notre société actuelle et occidentale, les groupes frères/sœurs, et l'affect propre à ce groupe ; en opposition à cette image du groupe fraternel fragmenté, déchiré, que représentent les premières fratries à l'image d'Abel et Caïn, dominé pour Caïn par ses instincts premiers de jalousie et de haine.

*Liens* constitue un tissage total entre une photographie de mon frère cadet et de moi-même, tandis que *Lié/délié* est un tissage partiel entre le benjamin et moi ; car seule une moitié de chaque photographie est liée à l'autre. J'ai ici cherché à traduire la différence de nature des mes liens avec chacun d'entre eux. Le fait que *Lié/délié* ne soit que partiellement tissé ne traduit pas nécessairement que j'ai moins de liens avec le benjamin qu'avec le cadet, cela traduirait plus cette idée qu'ils sont en perpétuelle évolution, et non pas figés, changent avec le temps ; tandis que ceux tissés avec le cadet, sont les mêmes depuis l'origine. Le benjamin étant le plus éloigné de moi dans le temps, les liens tissés avec le cadet étaient déjà existant à son arrivée : il y a là un aspect de facilité dans le tissage de lien de deux enfants seuls, car c'est l'évidence, d'où un mélange total ; tandis qu'avec le benjamin, les liens qui se tissent représentent la complexité à découvrir l'autre, sans transférer son image sur le premier, et donc tisser des liens qui nous sont propres. Ils seront d'autant plus solides, qu'ils ne sont pas, comme avec le premier, l'évidence, mais le travail d'une construction.

Mais au delà des liens affectifs une autre notion est très présente dans les fratries, comme je l'ai développé plus tôt : la dominance. Je vais tenter de mettre en évidence ces aspects de dominance et de récessivité dans la fratrie, qui vont permettre de préserver un équilibre, ou au contraire, de créer des tensions. Ces rapports ne sont pas, contrairement à ce que l'on pourrait penser, définis par avance, ni figés.

La notion d'équilibre se traduit de plusieurs manières dans mon travail : Tout d'abord plastiquement, qu'il s'agisse des tissages ou de l'installation de plaques de verre, ma composition globale tente de traduire d'un équilibre visuel. Les tissages s'accordent et se complètent, *Liens* et *Lié/délié* peuvent également se lire ensemble, en une seule composition, afin trouver un meilleur équilibre. Dans *Dominances*, l'équilibre visuel est permis par la superposition de trois groupes de trois plaques chacun, qui vont permettre un roulement de l'ordre d'arrivée des images et donc en équilibrer l'hybridation dans trois formes différentes et complémentaires.

Si la notion d'équilibre se définit comme « *Juste proportion, juste mesure* »<sup>1</sup> ou encore comme « *l'équilibre d'une composition, la distribution égale des masses* »<sup>2</sup>, elle inclue une idée d'équité et de dosage. Dans *Dominances*, chaque portrait est traité dans un même format, sur le même support, le même nombre de fois. L'équilibre visuel, qui pourrait être apparenté à une forme de symétrie est donc respecté.

Mais au delà de l'équilibre visuel, défini comme la répartition des masses il y a l'idée de l'équilibre dans l'accrochage. En effet, les plaques de verre de l'installation *Dominances*, sont en équilibre au dessus du vide, tenues par quatre clous. Elles ne touchent pas le mur dans lequel sont plantés les clous, elles ne tiennent que par leurs seules forces. De plus, chaque petite installation comporte trois plaques de verre, légèrement espacées mais qui ne sont pas non plus en contact les unes avec les autres. Cet équilibre reste également un équilibre visuel, mais qui réside dans la matérialité du projet, dans son rapport aux matériaux, avec les notions de poids que cela engendre ; contrairement à l'équilibre de répartition des masses visuelles, qui représentent plutôt le contenu des images.

---

<sup>1</sup> Définition *Le Nouveau Littré*, Paris, Garnier. 2006.

<sup>2</sup> Définition *Le Nouveau Littré*, Paris, Garnier. 2006.

Dominance

J'ai également tenté de respecter cette idée d'équilibre dans mes tissages photographiques : la proportion de photographie tissée, la régularité des mailles, le format. Un équilibre et une harmonie plastique renvoient à l'idée d'équilibre au sein de la fratrie.

Mais l'équilibre peut être régi par des tensions, en effet ; l'équilibre et la stabilisation restent une question de forces qui s'annulent entre elles. Les tensions du papier dans mes tissages, contrebalancent avec la légèreté de la pièce. En effet, les trois tissages que j'ai réalisés sont très aériens, la surface ondule comme un textile dont on aurait tiré les fils. Je n'ai pas cherché dans l'accrochage à rectifier ces ondulations du papier, au contraire, j'ai choisi de les fixer très légèrement afin de les mettre en valeur, et de permettre au tissage de conserver sa matérialité, au lieu de l'aplatir. Mais ce qui crée cette matérialité est justement le fait que les bandes de papier sont soumises à de fortes tensions, certaines dans la verticalité, d'autres dans l'horizontalité. Cette idée de double axe vertical/horizontal n'est pas sans évoquer les tensions et les dualités que j'ai exposées jusqu'ici quand aux rapports frère/sœur ; notamment le double axe dont parle René Kaës et que j'ai mentionné plus haut<sup>1</sup>.

Les tensions ne sont donc pas opposées à l'équilibre dans la fratrie, au contraire, l'équilibre s'obtient grâce à une complémentarité de ces tensions. Dans *Dominances*, les trois visages qui apparaissent dans chacune des trois petites installations sont les uns derrière les autres ; bien que le support soit transparent, le visage qui est le plus éloigné va bien entendu être récessif par rapport aux deux autres. On note que dans cette installation, chaque visage tient à son tour la place de premier, de second et de troisième, encore une fois, dans un souci d'équilibre. Ces positions dans l'installation peuvent symboliser les positions dans la fratrie, l'ordre d'arrivée dans celle-ci. On se rend vite compte que le visage dominant dans chaque installation de trois

---

<sup>1</sup> Troisième partie, introduction. P. 51.



Lié/délié

photographies n'est pas nécessairement celui qui est devant. Ainsi, les trois portraits fictifs créés sont différents mais présentent de fortes dominances de certains visages. Il faut également prendre en compte dans cette installation, que l'endroit où l'on est placé, et donc le point de vue, va en modifier le visage, et donc les dominances et les récessivités. Ainsi, lorsque je me place devant, juste en face, je constate que le visage de mon frère cadet est dominant dans au moins deux portraits, alors que lorsque je me déplace sur ma gauche et ma droite, je vois mon visage et celui de mon plus jeune frère se détacher. Ce travail montre donc que sa place dans la fratrie va déterminer la dominance sur le groupe, mais également que cette place ne dépend pas de son ordre d'arrivée dans la fratrie.

Pour Adler, l'aîné est « détrôné » à l'arrivée du cadet, et tentera inconsciemment tout au long de son enfance, de reprendre sa place prédominante auprès de ses parents, qui ont dû partager leur attention entre plusieurs enfants, et auprès de ses jeunes frères et sœurs. Ainsi, il aura toute sa vie, des caractères de combativité et de dominance, tandis que le cadet sera dominé. La pensée de Freud, est assez proche, puisqu'il parle de jalousie et de rivalité de la part de l'aîné, qui va instaurer une tentative de prise de possession des parents.

Dans le mythe d'Antigone, que j'ai développé précédemment, l'ordre de la fratrie n'est pas le même d'une version à l'autre. Selon Sophocle, Polynice serait l'aîné, et Etéocle son cadet ; Ismène serait la troisième, et Antigone la benjamine. Mais certaines versions du mythe donnent à Etéocle la place d'aîné. Dans ce mythe, où les relations de dominances et de récessivités sont mises en avant, les deux frères s'entretuent, cherchant chacun à dominer l'autre. Cet aspect de leur relation renvoie à la théorie de Freud, sur la jalousie de l'aîné, et sa soif de dominance. Au milieu du groupe fraternel, se trouve Ismène, personnage le moins important de la fratrie dans la pièce. Elle tient en quelque sorte le rôle de cadette récessive sur l'ensemble de la fratrie, puisqu'elle est dotée d'un caractère très doux, ne contredit pas, ne s'affirme pas. Elle représente la figure fraternelle dont le caractère n'a pas pu s'affirmer face aux autres, de par sa place dans la fratrie : elle n'est ni l'aînée, ni la

première cadette, ne la benjamine, elle n'est la favorite de personne. Elle ne semble pas pour autant souffrir de cette position dans la pièce, mais est plus détachée de la fratrie et de l'amour fraternel que l'est Antigone. Cette dernière, benjamine, est celle qui prend le rôle de la figure fraternelle protectrice vis-à-vis de ses deux frères. Ce rôle, habituellement tenu par l'aîné, (non pas en contradiction avec sa jalousie envers les enfants suivants, mais au contraire, en accord avec cette image de l'enfant fort, le dominant, qui protège les plus jeunes du monde extérieur, malgré la guerre qu'il leur livre au sein du cercle fraternel.) Dans ce mythe, les aînés n'étant plus là, c'est donc Antigone qui va prendre cette place d'enfant protecteur. Un renversement des places s'opère donc. Cet exemple illustre bien que la place dans la fratrie ne régit pas tous les rôles que chacun va avoir, et qu'ils ne sont pas déterminés par avance.

Les dominances et les récessivités dans le groupe fraternel vont donc créer des tensions qui vont instaurer un équilibre ou un déséquilibre dans la fratrie. La figure de l'aîné présente un double aspect, puisqu'il développe à la fois un complexe lié à sa jalousie, quand à l'arrivée du cadet, et va chercher à reprendre sa place auprès du groupe parental ; mais dans une autre mesure, il est également très protecteur avec ses jeunes frères et sœurs, comme par exemple dans le conte *Barbe Bleue* où les deux frères aînés viennent secourir leurs jeunes sœurs. Cet instinct de protection peut se définir par deux choses aux vues de ce que j'ai exposé jusqu'ici : la première est la conservation d'une partie de l'instinct naturel, animal dont je faisais allusion lors du chapitre 5 sur les mythes bibliques et antiques. Cet instinct animal va pousser l'aîné, le plus résistant à protéger le reste de la fratrie. La seconde est la domination du cadet par sa protection : l'aîné affirme sa supériorité et sa dominance en protégeant et donc plaçant ses cadet au rang d'êtres fragiles.

Mais les rapports intrinsèques d'une fratrie sont très différents s'ils sont exposés à un individu extérieur à la fratrie. Ainsi, l'aîné développe des sentiments de haine envers le cadet dans le cercle fraternel, mais va le protéger face aux individus extérieurs. Cet aspect pose la question des relations avec l'extérieur et donc de l'individu seul, face à sa place dans le groupe fraternel.

L'individu, s'il est considéré pour lui-même ou, à travers ses rapports de fratrie, va développer des aspects différents dans ses liens avec le monde extérieur. Les relations et la hiérarchie au sein d'une fratrie vont participer considérablement à la construction de l'identité propre de l'individu, au delà de ses relations avec ses frères et sœurs. Pour r  ne Kaës, les rapports et les alliances fraternels vont régir le comportement de l'individu dans ses rapports de société, il parle du « *complexe fraternel organisateur des liens de groupe* »<sup>1</sup>. Il développe cette idée en envisageant un transfère des sentiments primaires de l'enfant dans ses rapports à ses frères et sœurs et à ses parents, sur le groupe extérieur. Ainsi, les sentiments comme la jalousie, l'envie, la haine peuvent se reporter sur le groupe en société ; l'arrivée d'un nouvel individu dans le groupe peut faire réapparaître de vieux « *complexes fraternels* » liés à la possessivité du groupe parental et entraîner un comportement de domination.

Cette idée de transfère du « *complexe fraternel* » dans les rapports aux groupes est présente dans les mythes, car l'individu qui a commis une faute, tué un des membre de sa fratrie ou de ses parents se donne souvent la mort, ou choisi l'exile ; cela induit l'idée de couper ses rapports au monde extérieur. Ainsi, Œdipe se cr  vera les yeux et s'exilera pour mener une vie solitaire en attendant la mort. Narcisse repoussera toutes ses pr  tendantes après la mort de sa sœur et s'isolera afin de finir sa vie en se contemplant.

Ce constat m'incite à dresser un parallèle entre cette idée que nos rapports de fratrie vont régir nos rapports au monde et notre regard sur celui-ci, avec le travail de Diane Arbus. Cette dernière avait un frère : Howard Nemerov, célèbre poète. Dans *Psychanalyse et handicap*, Jean-Tristan Richard dresse le

---

<sup>1</sup> KAËS René, *Le complexe fraternel*. Chapitre 7 « *Le groupe fraternel – Les liens et les alliances entre frères et sœurs.* ». P. 195-214.

contexte familial dans lequel l'artiste a vécu. Il dit :

*« Elle souffrit des talents de son frère aîné et de l'attention portée à sa sœur. Elle n'eut jamais confiance en elle. »*<sup>1</sup>

La photographe étant jeune semblait souffrir d'un complexe d'infériorité face à son frère et sa sœur. Elevée dans la grande bourgeoisie New Yorkaise, elle a quitté le domicile familial très tôt. Puis, elle a eut cette fascination pour les êtres « hors-normes » et leur aspect « monstrueux » qu'elle mettait en évidence dans ses photographies. La question peut se poser d'un rejet de l'environnement familial et la volonté de se différencier de ses frères et sœurs, issus d'un milieu bourgeois, en se rapprochant des bas-fonds de la ville. Si elle a souffert d'un complexe par rapport à son frère aîné, cela illustre la théorie de Freud de l'aîné dans ses rapports aux parents, et le cadet subissant sa domination inconsciente. Bien sûr tout cela n'est que suppositions de ma part, mais je trouvais intéressant de découvrir les rapports qu'elle avait avec sa fratrie, en vue de sa pratique photographique tourmentée. Son écriture photographique renvoie à l'étrange, le bizarre, le dérangeant, et cela constituait une volonté de l'artiste de montrer ces conditions, en laissant voir son regard au travers de ses images. Le rapport au monde et au groupe chez Diane Arbus a donc peut être été régi par ses rapports avec son groupe fraternel et son groupe parental dans l'enfance.

Dans mon cas, ma production plastique demeure à ce jour comme interrogeant mes rapports à mon propre groupe fraternel, mais ne s'est pas encore étendue à mes rapports au groupe et au monde extérieur. Dans *Dominances*, on peut voir une fratrie qui se lit comme un tout, car lorsque l'on se place en face, on voit une unité dans nos trois visages fondus les uns dans les autres, cette image du triple portrait traduit des complémentarités de chacun. En revanche, lorsque l'on se déplace sur les côtés, l'individu reprend

---

<sup>1</sup> RICHARD Jean-Tristan, *Psychanalyse et handicap*. Paris, L'Harmattan. 2006. P. 231.

le dessus sur l'ensemble du groupe fraternel. Je propose donc ici cette double lecture concernant les rapports entre l'individu et le composant d'un tout, d'une unité ; elle se situe dans le fait de changer son point de vue spatial sur l'installation, afin d'en permettre la seconde lecture.

Le choix de ne jamais traiter mon autoportrait seul, indépendamment de la mise en relation avec les deux autres, peut-il traduire chez moi une tendance à me considérer d'avantage dans un ensemble fraternel qu'en tant qu'identité propre ? Je pose cette question à partir du recul que j'ai aujourd'hui sur mon travail, après ces nombreuses recherches autour de la quête identitaire à travers la fratrie. Car au regard de l'ensemble des productions, certains aspects inconscients dans le travail peuvent parfois ressortir. Le fait de s'envisager comme élément d'un tout plus qu'en tant qu'individu doit s'expliquer par son aspect sécurisant. Mais l'appartenance à un groupe fraternel produit-elle systématiquement ce schéma de besoin de complémentarité ? L'individu isolé de sa fratrie va-t-il développer les mêmes rapports au monde extérieur et aux groupes communautaires que l'enfant unique ?

René Kaës distingue les fratries et les enfants seuls dans leurs rapports à leurs parents et donc au triangle Œdipien. L'enfant seul ne développera pas le complexe de jalousie du cadet, et donc, dans la formation de ses liens sociaux, n'abordera pas l'arrivée d'un nouvel individu comme une intrusion, le renvoyant à un traumatisme inconscient. Mais Freud envisage également « l'alliance fraternelle » et la domination du groupe comme dépassement du complexe de jalousie, afin de créer un modèle de groupe, que l'enfant va transposer dans ses rapports sociaux.

Que l'on fasse parti d'une fratrie, ou que l'on soit enfant unique, nos rapports aux groupes sociaux seront différents. L'individu appartenant à une fratrie aura déjà appris à développer, dès l'enfance, une capacité à vivre ensemble et donc aura un rapport facilité au groupe ; en revanche, il sera chargé pour Freud et Kaës, d'un bagage de traumatismes inconscients qui déclencheront des frustrations dans ses rapports aux autres et au monde.

---

## CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE

---

J'ai tenté de mettre en évidence dans cette dernière partie, la complexité des liens fraternels plastiquement et théoriquement. Ces liens vont créer un équilibre et une tension à la fois, qui se retrouveront dans la fratrie et dans le rapport de l'individu au groupe. Ces tensions indispensables à l'équilibre du groupe fraternel vont permettre de faire émerger des dominances et des récessivités des frères et sœurs.

Avec *Dominances*, je mets en avant l'aspect indissociable du groupe fraternel, en tension avec l'affirmation de l'individu en tant qu'unité. On voit que la hiérarchie et la place dans le groupe fraternel va être déterminante dans l'aspect général de la fratrie. Ce travail met également en évidence l'équilibre nécessaire dans ces rapports, et se veut d'une grande légèreté, mais tout en laissant percevoir la tension de l'accrochage fragile. Le visage fantomatique formé par le tout renvoie à cette idée du lien indéfectible inconscient.

*Liens*, et *Lié/délié*, qui sont des tissage photographiques, transposent plastiquement les liens d'une fratrie au sens propre. Si je n'ai pas traité les liens de la même manière avec mes deux frères, c'est pour exprimer la différence de leur nature, notamment à travers l'évidence depuis la naissance, et le tissage perpétuel et évoluant. Ces deux travaux peuvent se lire indépendamment ou ensemble.

Enfin *Fratrie hybride* rassemble ces idées d'équilibre et de liens dans la création d'un visage hybride fictif monstrueux, moins fin que les tissages photographiques.

Ces aspects de fratrie vont être autant d'éléments qui agiront et régiront nos liens sociaux et nos rapports au monde extérieur.



Lié/délié + Liens

## CONCLUSION GÉNÉRALE

Les liens fraternels sont au cœur de la construction identitaire de l'individu. A travers cette recherche, j'ai cherché à traduire ces questionnements identitaires à travers la figure de « l'autre », le frère, la sœur, cet autre soi.

Dans *Les Antigones*, Georges Steiner dit de ce lien :

« Il n'y a qu'un seul mode de rencontre dans lequel le soi rencontre le soi de l'autre, (...) c'est la relation du frère et de la sœur, de la sœur et du frère. »<sup>1</sup>

« C'est ici, et ici seulement que l'âme rentre dans le miroir et qu'elle le traverse pour retrouver un homologue parfaitement accordé et cependant autonome. »<sup>2</sup>

Cette conception du frère et de la sœur comme « *miroir* » ou « *homologue* » se retrouve beaucoup dans mon travail, à travers des processus d'hybridation ; la notion du *Double* est centrale dans cette recherche identitaire, ce double qui serait une projection narcissique de sa propre image selon les études freudiennes. Avec mes tissages photographiques, je crée une double identité, je matérialise et donne un visage à ce double insaisissable. Mes recherches plastiques envisagent l'identité de l'un à travers celle de l'autre, et questionnent les rapports de dominance, de récessivité, d'équilibre et de tension dans les fratries.

Les mythes antiques grecs, bibliques, et les contes ont bien souvent conféré aux fratries une place très importantes ; descendants d'Adam et Eve ou d'Œdipe, ces frères et sœurs célèbres en disent beaucoup sur nos rapports actuels mais aussi sur une autre façon d'envisager ces liens, plus primaire et animale, répondant aux instincts et aux pulsions d'amour et de mort.

---

<sup>1</sup> STEINER Georges, *Les Antigones*. Paris, Gallimard, collection « Folio essais », 1986. P. 19.

<sup>2</sup> P. 19.

Ces liens primaires et ces pulsions ont souvent provoqué l'éclatement de la fratrie et donc sa fragmentation. Je reprends cette notion qui va me guider tout au long de ma recherche de transmission du lien fraternel et de ma quête identitaire à travers l'*autre*. Ainsi, je fragmente mon image comme celle de mes propres frères ; mais cet éclatement du support, au lieu de nous diviser, va permettre au contraire, de nous lier. L'individu n'est donc plus une unité mais l'élément d'un tout indéfectible : le groupe fraternel.

Ainsi s'achève ce mémoire, première forme de ma réflexion sur les liens fraternels, et la quête identitaire de soi par l'autre soi, que j'envisage de poursuivre et d'étendre à leurs répercussions sur notre rapport au monde et aux individus extérieurs au groupe fraternel. Pour ma part, la quête identitaire de soi à travers les frères sera le travail d'une vie.

## BIBLIOGRAPHIE

---

### BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

---

- ADLER Alfred, *La psychologie de la vie*. Paris, L'Harmattan, 2006.
- ADLER Alfred, *L'enfant difficile*. Paris, Payot, collection « Petite bibliothèque Payot », 2006.
- ANOUILH Jean, *Antigone*. Paris, La Table Ronde, collection « La petite vermillon », 2008.
- ARMEL Aliette, *Antigone*. Paris, Autrement, collection « Figures mythiques », 1999.
- ASSOUN Paul Laurent, *Leçon de psychanalyse : frères et sœurs*. Paris, Economica, 1998.
- BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris, Cahiers du Cinéma Gallimard Seuil, 1980.
- BERGSON Henri, *L'énergie spirituelle*. Paris, Payot, 2012.
- BETTELHEIM Bruno, *La psychanalyse des contes de fées*. Paris, Pocket, collection « Evolution », 1999.
- La Bible : *Nouvelle Bible Segond*, Paris, Bibli'O (Société Biblique Française), 2002.
- BOSWORTH Patricia, *Diane Arbus, une biographie*. Paris, Seuil, collection « BIOGRAPHIE », 2007.
- DE BEAUVOIR Simone, *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Paris, Gallimard, collection « Folio », 1972.
- FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*. Paris, Payot, collection « Petite bibliothèque Payot », 2004.
- FREUD Sigmund, *L'interprétation des rêves*. Paris, Presses Universitaires de France, 1967.
- FREUD Sigmund, *Sur le rêve*. Paris, Gallimard, collection « Folio essais », 1988.
- GAROUSTE Gérard, avec PERRIGNON Judith, *L'intranquille. Autoportrait d'un fils, d'un peintre, d'un fou*. Paris, L'Iconoclaste, 2009.

- GODEAU Florence et TROUBETZKOY Wladimir, *Fratries. Frères et sœurs dans la littérature et les arts de l'antiquité à nos jours*. Paris, Kimé, collection « Détours littéraires », 2003.
- GRIMM Jacob et Wilhelm, *Contes pour les enfants et la maison*. Tome I. Paris, José Corti, collection « Merveilleux n°40 », illustrations du musée des Frères Grimm à Kassel. 2009.
- GRIMM Jacob et Wilhelm, *Contes pour les enfants et la maison*. Tome II. Paris, José Corti, collection « Merveilleux n°40 », illustrations du musée des Frères Grimm à Kassel. 2009.
- GARRIGUES Emanuel, *L'écriture photographique*, Paris, L'Harmattan, collection « Champs Visuels », 2000.
- KAËS René, *Le complexe fraternel*. Paris, Dunod, collection « Psychismes », 2008.
- KLEIN Mélanie, *Le complexe d'Œdipe*. Paris, Payot, collection « Petite bibliothèque Payot », 2006.
- KRUTZEN Henry, *jacques Lacan – Séminaire 1952-1980 – Index référentiel*. Paris, Economica, collection « Psychanalyse », 2000.
- NASIO Juan David, *Le livre de la douleur et de l'amour*. Paris, Payot, collection « Petite bibliothèque Payot, numéro 445 », 2003.
- OVIDE, *Les métamorphoses*. Paris, Gallimard, collection « Folio classique », 1992.
- PAUSANIAS, SCYLAX, DE FOLARD Jean Charles, *Pausanias, Ou Voyage Historique, Pittoresque Et Philosophique De La Grèce, Tr. Du Grec En Français, Volume 4*. Ulan Press, 2012.
- PERRAULT Charles, *Contes*. Paris, Pocket Classiques, collection « Classiques », illustrations de Gustave Doré, 2006.
- PERROS Georges, *Papiers collés*. Paris, Gallimard, collection « l'imaginaire », 1987.
- RICHARD Jean-Tristan, *Psychanalyse et handicap*. Paris, L'Harmattan. 2006.
- SOPHOCLE, *Œdipe roi*. Paris, Le Livre de Poche, 1994.
- STEINER Georges, *Les Antigones*. Paris, Gallimard, collection « Folio essais », 1986.

---

## CATALOGUES D'EXPOSITIONS

---

- *L'autoportrait. A l'âge de la photographie : peintres et photographes en dialogue avec leur propre image.* Exposition du Musée cantonal des Beaux-Arts Lausanne, du 18 janvier au 24 mars 1985. Berne, Benteli, 1985.
- LEAL Brigitte, *Georges Braque*. Paris, RMN Grand Palais, 2013.
- *Le portrait dans l'art contemporain, 1945 - 1992.* Exposition du Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain de Nice, du 3 juillet au 27 septembre 1992. Catalogue réalisé par PELERIN Gilbert. Acmé, 1992.
- MUÑOZ Oscar, *Photographies*. Exposition au Jeu de Paume, du 03 juin au 21 septembre 2014. Filigranes, 2014.
- GISINGER Arno et DIDI-HUBERMAN, *Nouvelles histoires de fantômes*. Exposition au Palais de Tokyo, dans le cadre de l'exposition *L'état du ciel*, du 14 février au 07 septembre 2014. (Guide d'exposition)
- SHIOTA Chiharu, *Exposition Memory of Books*. Textes de KATAOKA Mami. Berlin, Hatje Cantz, 2011. Exposition du 2 juin au 16 septembre 2011.

---

## FILMS

---

- ARONOFSKY Darren (Réal.), *Noé* (titre original : *Noah*). 138'. 2014.
- GOLDWIN Tony (Réal.), *Conviction*. 107'. 2011.
- LIORET Philippe (Réal.), *Je vais bien ne t'en fais pas*. 100'. 2006.
- PASOLINI Pier Pablo (Réal.) *Œdipe roi*. 104'. 1967.
- STRAUB Jean-Marie et HUILLET Danièle (Réal.), *Antigone*. 100'. 1991.

## TABLE DES REPRODUCTIONS



P. 5.

Extrait de *Dominances*  
9 photographies tirées sur rhodoïds  
contrecollés sur plaques de verre  
15x8x5 cm (x3)  
2014



P. 10.

*César*  
Photographie numérique tirée sur post-it,  
90x78 cm  
2011



P. 11.

Extrait de *César*  
Photographie numérique tirée sur post-it  
90x78 cm  
2011



P. 19.

*Gabin*  
Photographie numérique tirée sur post-it  
90x78 cm  
2011



P. 23.

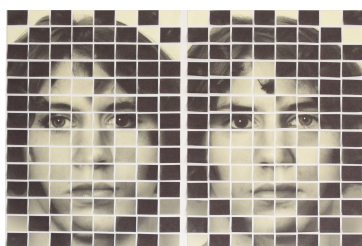
Extrait de *Gabin*  
Photographie numérique tirée sur  
post-it  
90x78 cm  
2011





P. 25.

Extrait de *Fratrie hybride*  
Photographie numérique tirée sur *post-it*  
90x78 cm et 90x78 cm  
2011



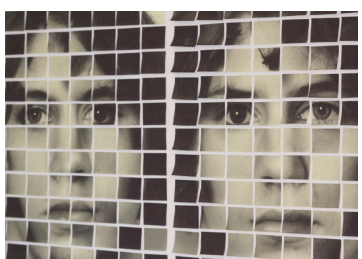
P. 31.

*Fratrie hybride*  
Photographie numérique tirée sur *post-it*  
90x78 cm et 90x78 cm  
2011



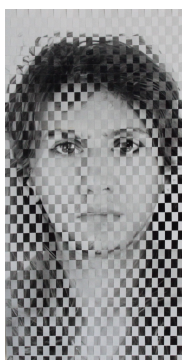
P. 34.

*Dominances*  
9 photographies tirées sur rhodoïds  
contrecollés sur plaques de verre  
15x8x5 cm (x3)  
2014



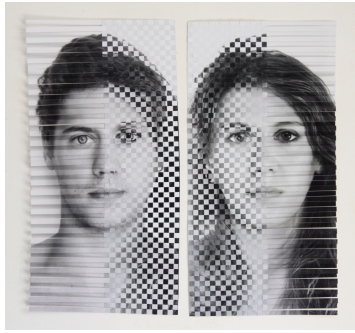
P. 39.

*Fratrie hybride*  
Photographie numérique tirée sur *post-it*  
90x78 cm et 90x78 cm  
2011



P. 42.

*Liens*  
Photographies numériques tirées sur  
papiers découpés puis tissés  
28x58 cm  
2014



P. 45.

### *Lié/délié*

Photographies numériques tirées sur  
papiers découpés puis tissés  
59x30 cm et 59x30 cm  
2014



P. 50.

### *Liens*

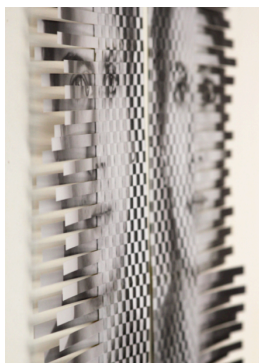
Photographies numériques tirées sur  
papiers découpés puis tissés  
28x58 cm  
2014



P. 59.

### *Dominances*

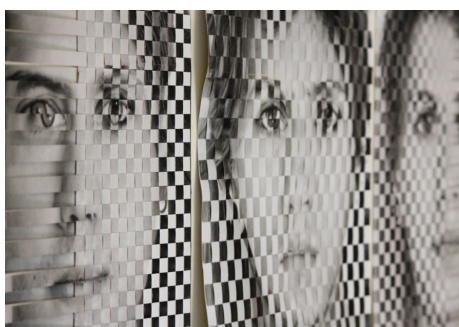
9 photographies tirées sur rhodoïds  
contrecollés sur plaques de verre  
15x8x5 cm (x3)  
2014



P. 61.

### *Lié/délié*

Photographies numériques tirées sur  
papiers découpés puis tissés  
59x30 cm et 59x30 cm  
2014



P. 68.

### *Liens et Lié/délié*

## TABLE DES ILLUSTRATIONS



P. 1.

NORBLIN Sébastien,  
*Antigone donnant la sépulture à Polynice*  
Huile sur toile, 114x146 cm  
1825  
Collections de l'Ensba, Paris



P. 14.

MUÑOZ Oscar  
*Ambulatorio, (Déambulatoire)*  
Photographies et verre sécurit  
1994  
Courtesy O.K Centrum, Linz



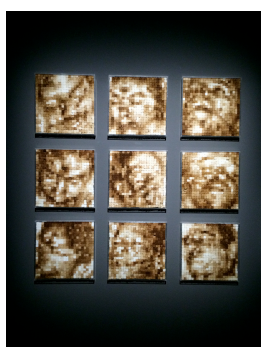
P. 14.

MUÑOZ Oscar  
*Cortinas de Baño (Rideau de douche)*  
Acryliques sur plastique  
1985-1986  
Collection Banco de la República, Bogotá.



P. 15.

MUÑOZ Oscar  
*Simulacros (Simulacre)*  
Eau et poudre de charbon  
1995  
Courtesy de l'artiste



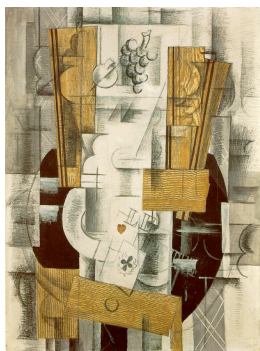
P. 16.

MUÑOZ Oscar  
*Pixeles (Pixels)*  
1999-2000.  
Morceaux de sucre trempés dans du café  
Collection de l'artiste et Sicardi Gallery, Houston.



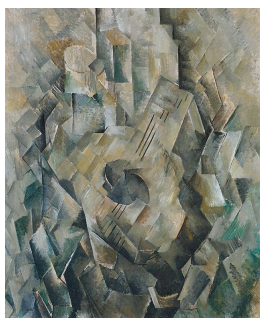
P. 16.

MUÑOZ Oscar  
*Narcisos seccos (Narcisses secs)*  
 Poudre de charbon  
 1995  
 Courtesy de l'artiste



P. 28.

BRAQUE Georges  
*Nature morte*  
 Huile sur toile et charbon de bois, 81x60 cm  
 1913  
 Musée National d'Art Moderne,  
 Centre Georges Pompidou, Paris



P. 33.

BRAQUE Georges  
*La guitare*  
 Huile sur toile, 71,1x55,9 cm  
 1909/1910  
 Tate Modern, Londres



P. 48.

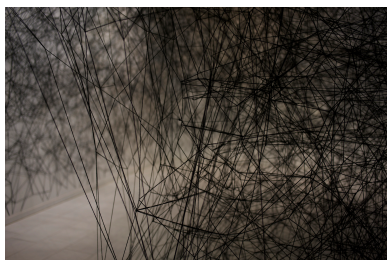
ARBUS Diane  
*Jumelles identiques, Roselle*  
 Photographie  
 1967  
 Propriété de l'artiste



P. 53.

SHIOTA Chiharu  
*Inside – Outside*  
 Tissage de cordage, dimensions variables  
 2008  
 Goff + Rosenthal, Berlin





P. 53.

SHIOTA Chiharu  
*Inside – Outside*  
 Tissage de cordage, dimensions variables  
 2008  
 Goff + Rosenthal. Berlin



P. 53.

MUÑOZ Oscar  
*El juego de las probabilidades*  
*(Le jeu des probabilités)*  
 12 photographies en couleur tressées  
 2007  
 Courtesy de l'artiste et Sicardi Gallery,  
 Houston

## TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE .....	Page 2
<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>PAGE 3</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE :</b>	
<b>L'ÉCRITURE PHOTOGRAPHIQUE .....</b>	<b>PAGE 5</b>
Chapitre 1 : Le sujet photographié .....	Page 7
Chapitre 2 : Le support .....	Page 12
Chapitre 3 : Mémoire et Mémoires .....	Page 20
CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE .....	Page 24
<b>DEUXIÈME PARTIE :</b>	
<b>FRAGMENTS : COMPOSITION ET</b>	
<b>DÉCOMPOSITION .....</b>	<b>PAGE 25</b>
Chapitre 4 : Papiers collés .....	Page 27
Chapitre 5 : Frères et sœurs dans la mythologie et les contes .....	Page 35
Chapitre 6 : Le double insaisissable .....	Page 43
CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE .....	Page 49
<b>TROISIÈME PARTIE :</b>	
<b>LES LIENS FRATERNELS .....</b>	<b>PAGE 50</b>
Chapitre 7 : Les liens tissés .....	Page 52
Chapitre 8 : Equilibre et tension dans la fratrie .....	Page 58
Chapitre 9 : L'individu et le tout .....	Page 64
CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE .....	Page 67
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE .....</b>	<b>PAGE 69</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>PAGE 71</b>
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE .....	Page 71
CATALOGUES D'EXPOSITIONS .....	Page 73
FILMS .....	Page 73
<b>TABLE DES REPRODUCTIONS .....</b>	<b>PAGE 74</b>
<b>TABLE DES ILLUSTRATIONS .....</b>	<b>PAGE 77</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES .....</b>	<b>PAGE 80</b>